



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

CINEMA E AUDIOVISUAL

EL HÁBITO DE HABITAR

TRABAJO DE CONCLUSIÓN DE CURSO MODALIDAD OBRA AUDIOVISUAL

**NICOLÁS DANIEL PÉREZ MACUADA
SHELLOT PUBIEN**

Foz do Iguaçu
2019

EL HÁBITO DE HABITAR

TRABAJO DE CONCLUSIÓN DE CURSO MODALIDAD OBRA AUDIOVISUAL

**NICOLÁS DANIEL PÉREZ MACUADA
SHELLOT PUBIEN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Prof. Dra. Virginia Osorio Flores

Foz do Iguaçu
2019

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) pelo ambiente educativo, criativo, crítico e integrador que como universidade publica tem proporcionado nas suas múltiples instancias.

Também, agradecemos às orientadoras, a Prof^a. Ms. Tainá Xavier Pereira e a Prof^a. Dra. Virgínia Osorio Flores, pelos acientes trabalhos de revisão e crítica, e pelo empenho, tempo e paciência dedicado à elaboração deste trabalho. Assim, igualmente aos docentes Prof^a. Ester Marçal e Prof. Ticiano Monteiro pelo acompanhamento pedagógico na construção do projeto, como também aos docentes em geral do curso de Cinema e Audiovisual e da UNILA.

Agradecemos especialmente a Ancie Dorciné, Christelle, Rosalinda, Geordany, Guerna, e às famílias e corpos envolvidos no nosso transcurso de formação, pelo incentivo e apoio incondicional. Aliás, e de maneira geral, a todxs aqueles que diretamente ou indiretamente fizeram parte na materialização do presente trabalho.

Finalmente, agradecemos como imigrantes em categorías de privilegio ao estar inseridos no espaço da Universidade, a aqueles corpos históricos e presentes que pavimentaram e erguem o sistema de educação público brasileiro, laico, gratuito e de qualidade, que como em nós, permitiu a concreção de tantos outrxs nas áreas do nosso pensamento humano.

Mèsi; Gracias.

PÉREZ M., Nicolás. PUBIEN, Shellot. **El hábito de habitar**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso de Cinema e Audiovisual – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMEN

El hábito de habitar, es un documental que pretende abordar las reminiscencias de la memoria y su fluctuante presencia en el presente, fuera de los espacios o instituciones habituales que le tocan. El documental, presenta un abordaje desde el diálogo entre el material de archivo generado en el periodo de abandono y cierre de una ex residencia estudiantil, moradía I, y la puesta en escena actual de algunos ex-habitantes de este territorio. Con aquello, se pretende encaminar la discusión y relación del uso del archivo, y a su vez, encaminar un per curso artístico y creativo re-configurativo respecto de las relaciones de producción y de creación.

Palabras-clave: memoria. habitar. archivo . integración. presencia.

SUMÁRIO

1 PRESENTACIÓN	6
2 JUSTIFICATIVA	6
3 STORYLINE	8
4 OBJETOS Y PERSONAJES UTILIZADOS EN LA COMPOSICIÓN DE LA OBRA	8
5 ESTRATEGIAS DE ABORDAJE	9
6 ABORDAJE FORMAL NARRATIVA	10
7 VISIÓN Y PROPUESTA ESTÉTICA POR ÁREA DE CREACIÓN	11
7.1 VISIÓN Y PROPUESTA DE DIRECCIÓN	11
7.2 VISIÓN Y PROPUESTA DE PRODUCCIÓN	21
7.3 VISIÓN Y PROPUESTA DE MONTAJE	24
7.4 VISIÓN Y PROPUESTA DE SONIDO	26
7.5 VISIÓN Y PROPUESTA DE FOTOGRAFÍA	27
7.6 VISIÓN Y PROPUESTA DE MEDIACIÓN DE ARTE.....	29
8 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	30
9 RELATORIO DE INVESTIGACIÓN.....	33
10 RELATORIO CRÍTICO DE LAS ÁREAS	38
10.1 RELATORIO CRITICO DE DIRECCIÓN	38
10.2 RELATORIO CRITICO DE PRODUCCIÓN	41
10.3 RELATORIO CRITICO DE MONTAJE	52
10.4 RELATORIO CRITICO DE FOTOGRAFÍA	53
10.5 RELATORIO CRITICO DE SONIDO	54
10.6 RELATORIO CRITICO DE MEDIACIÓN DE ARTE.....	55
11 ANEXOS.....	56
11.1 CRONOGRAMA DETALLADO DE EJECUCIÓN.....	56
11.1 CRONOGRAMA DE RODAJE	57
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA.....	58
REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS	59

1. Apresentação

El presente documental se enmarca en la dinámica de realización de Obra Audiovisual correspondiente al Trabajo de Conclusión de Curso III, del curso de Cine y Audiovisual de la Universidad Federal de Integración Latino-Americana. En sí, *El hábito de habitar*, es un proyecto documental que trata desde el material de archivo digital personal, las concepciones de memoria política y afectiva, tanto individual y colectiva, de cuerpos que habitaron el ex-espacio de *Moradia I*, una residencia estudiantil de UNILA, que funcionó desde el año 2010 aproximadamente hasta mediados del 2016, cuando se encamino su cierre y clausura para su posterior demolición a comienzos del año 2017. En este sentido, se busca crear una relación entre el material de archivo de Moradia I existente, y los espacios actuales de ex-moradores mediante esbozos de experiencias desde una pareja universitaria y ex-habitantes, Ale y Santi, retratar los recuerdos y la rutina actual de la vida de estos dos antiguos habitantes de aquel espacio de vivencia e intercambio cultural, por medio de puestas en escena que re-signifiquen el material de archivo y el material de puesta en escena, a un espacio y tiempo simbólico en el diálogo entre lo pasado y presente, entre lo político y lo afectivo, finalmente, entre la memoria individual y la memoria colectiva, y la persistencia o reminiscencias de estas.

2. Justificativa

Moradia I foi o primeiro espaço de encontro dos primeiros estudantes da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, quando, em 2010, a UNILA abriu suas portas pela primeira vez. Este espaço foi desde o início até o seu fechamento total em 2016, um lugar de encontro e de intercâmbio cultural e saber entre habitantes. Este projeto, *El hábito de habitar*, nasceu do desejo de documentar essa experiência perdida, esta facoclha de tentativa de integração, através do diálogo entre imagens de arquivo e mise-en-scene, relatos de ex-moradores daquele espaço de encontro latino-americano. Com isso, pretende-se problematizar a associação de cada corpo subjetivo que participa de uma experiência coletiva. Daí, a relação da intimidade entre os personagens apresentados, entre as buscas de uma associação de coletivo ou de história atual isolada, mas de associação coletiva da sua vida pessoal no espaço. Essa associação coletiva pretende se realizar por meio da encenação de material de arquivo do período final de sua existencia, estabelecendo um diálogo com a reencenação de elementos do território dessas imagens de arquivo (objetos, materiais) em seus respectivos espaços ou territórios pessoais (casa: habitat).

En esta línea, vemos en el uso del archivo, y sobre todo, la imagen de archivo, la necesidad de abrir nuevos re-veres de diálogo y uso que se disloquen de los tránsitos que el dispositivo

cinematográfico le ha dado a habitar; un rango ilustrativo, anecdótico, realístico. En este sentido, si bien podría decirse que “se considera que el archivo es insuficiente, y que hay que completarlo.” (COMOLLI, 2010, p. 56), pensamos que aquellos archivos que contienen cargas no resueltas, cargas de lo personal y lo político, enfrenten los rangos casi históricos que enmudecen y ciegan al archivo, y puedan complementarse desde otras formas en las relaciones de categorías de imágenes dentro de la plástica del cine. La necesidad de que el filme de archivo mantenga un tacto con quienes llevan una carga de ligación para con éste, llama a incorporar la experiencia de la presencia de los cuerpos, y los vestigios pasados de estos enraizados en el filme de archivo; un diálogo entre categorías que se desvanecen, y esculpan un tiempo tercero donde puedan cohabitar cinematográficamente, en la mediación de la puesta-en-escena y una puesta-de-archivo. Esto se enmarca en el proyecto por la búsqueda de investigar y dialogar otro tipo de relaciones estéticas, narrativas y de producción con la imagen de archivo. Si bien existe una diferencia de que “no es lo mismo que, una vez hecha la imagen, se tome conciencia de que las imágenes del pasado se han transformado en imágenes de archivo, que el registrar imágenes para producir imágenes de archivo futuras.” (COMOLLI, 2010, p. 61), vislumbramos cuestionar la intervención del archivo, buscando una aproximación donde éste pueda dialogar con otras materias sin la necesidad de su intervención de color, textura, o cualquier artificio que le atribuya características de otro soporte, como por ejemplo, de celuloide, en un “archivo” intrínsecamente digital. En este sentido, re-ver la frontera del archivo tanto desde sus propiedades como de sus posible ligaciones con la puesta en escena, el diseño sonoro y el montaje nos adentra en re-ver también la estética y por ende la política de su uso.

El marco del proyecto contempla a la imagen de archivo como cargadora y depositadora de memoria, acarrea consigo el pensar la memoria y el cómo abordar ésta. La necesidad de visibilizar una memoria guardada desde procedimientos más táctiles, que involucren en el “hacer filme” a quien carga la memoria y fenómeno que la produjo mediado por “vectores de memoria” entendidos como

“los indicadores (conmemoraciones, libros de historia, filmes) que ofrecen de manera explícita o implícita representaciones singulares del pasado, que están datadas en el tiempo y el espacio y juegan un rol activo en la construcción de la memoria colectiva por parte de los emisores.” (APREA, 2012, p. 27)

Dentro o fuera de estos vectores, vemos y sentimos la necesidad también depurar los márgenes de lo artísticamente válido, para integrar en los procesos de memoria y rememoración, documentos hechos cómo y para el proceso de crear; cartas, oralidades, y dinámicas transitantes, que se encuentran, como categorías, marginalizadas por los estándares wagnerianos, entendido como aquel corpus iluminado y totalitario que se desarrolla desde la verticalidad y elaboración sistemática del artista ilustrado, y que más que como un arte total, como esbozos de un artista total.

Repensar la memoria también desde su forma de representación, Reflexionar sobre la presencia de la memoria, mediante también la reconfiguración de los mecanismos y relaciones de producción, creación y rememoración, pues finalmente, ¿qué tanto se evoca a ésta cuando el dispositivo del cine se coloca simplemente como mediador, como interface tecnológica extractivista de los cuerpos que cargan aquellas memorias?

El hábito de habitar procura tejer la memoria y el archivo, ya no como un complemento que se signifique mediante una voz que la describe y una imagen que la ilustra, sino, en la creación espacio-temporal donde cohabiten, en un tiempo tercero, en un espacio pactado por el recuerdo de habitar, mutuamente.

3. Storyline

Alejandra, Santi y Joel, una familia de estudiantes bolivianos residentes en Brasil, recuerdan mediante fotografías un antiguo territorio, “Moradía I”, en donde solían vivir en su pasado. En el cotidiano vivir de su día a día, interviene con su presencia, aquellos recuerdos e imágenes de aquel territorio. Juntos, un día, deciden plantar aquella memoria.

4. Objetos y personajes utilizados en la composición de la obra

Tanto una categoría de objeto como una categoría de personaje o personalidades, fueron las escogidas para abordar el filme e integrar en la narrativa; primero, lo que se puede tomar como la “puesta-en-vida” referido al cotidiano vivir de Ale y Santi y en donde ambos se constituyen como personalidades guías de un cotidiano exterior e interior. Se tomó punto de partida el abordaje del cotidiano vivir como familia de ambos cuerpos, reuniendo ambos en una categoría de lo familiar. Por otro lado fueron las imágenes de archivo que se colocaron como puesta en escena y como plano-archivo esto quiere decir, el archivo como puesta en escena como una especie de objeto-recordação, mientras que el plano-archivo se entenderá como los planos que corresponden a las imágenes de archivo filmadas en moradía I. El archivo en la puesta en escena colocado dentro de los espacios de la puesta en escena, se configura como presencia interna dentro del territorio familiar como parte del recorte fotográfico que se espacializa a lo largo de un muro que estimula a la casi plegaria de la memoria reciproca que encierra la intimidad habitacional a las fotografías y a la familia. Como collage o como parte de un álbum familiar, estas fotografías pujan la memoria testimonial a un dialogo avergonzado, comprimido. Estos archivos en la puesta en escena de la puesta-en-vida intentan entregarse como ecografías internas que expongan esbozos de memoria y

del vivir, ya no como testimonio ilustrativos que denuncien la política, sino, como un estímulo co-operador de la oralidad memorial que Ale y Santi comparten, y finalmente junto al archivo, co-elaboran.

5. Estrategias de abordaje

El documental serpentea en reflexionar, y por ende intentar llevar a la práctica, otro tipo de relaciones de producción desmarcadas de la estructura oficial que prima dentro de los medios de producción de cine. El trayecto planteado en la producción pretende re-trabajar el rol de las cabezas de áreas y el del abordaje de representación con los cuerpos a ser encenados. Dentro de lo primero, se traza la búsqueda de cada área que conforme el dispositivo de representación, exista una co-elaboración entre el equipo que cimienta el artificio cinematográfico y los cuerpos, personajes o personalidades que se colocan a ser representados. Esto ineludiblemente modifica las distancias, tiempos y conocimientos desde ambas partes, lo que en sí, modifica también el fenómeno desde su proceso. Con esto, se enmarcan una serie de métodos para la hechura del arte y que permea desde otra perspectiva las relaciones del producir. Se posiciona desde un principio la necesidad de crear dinámicas de encuentros, socio-afectivas, sócio-políticas, dinámicas de pacto y comprensión colectiva; conversar. En esa línea se evita caer en relaciones de cine-extractivista que prima meramente el testimonio o representación por uso cinematográfico tan habitado por el dispositivo documental. Junto aquello se suman dos procedimientos, la escritura de cartas y el testimonio oral, en un primer caso compuesto por cartas escritas por las personalidades referente a sus memorias y recuerdos a flote de su vivencia en moradía I, y en segundo caso, la captación del testimonio oral referente a la temática desarrollada en cada carta. En referencia al testimonio oral, su realización es desarrollada después de un tiempo determinado como ‘suficiente’ en ambas partes, en donde la temática o el fenómeno a desarrollar, ya ha tenido una aproximación más profunda y presente, con otros tiempos en la forma de realizar una aproximación al acto de creación. Ambos materiales, escritos y orales, son presentes tanto la puesta en escena mediante su encenación por parte de las mismas personalidades que escribieron, en referencia a las cartas, y a su abordaje temático reflejado en las secuencias a encenar, y mismo, respecto a la presencia de objetos y materia ligada a moradía I. Con esto, se añaden dinámicas posteriores al encaminamiento final de una guía o escaleta de secuencias y temáticas de estas a encenar, que permitan adentrar las prótesis del cine y cierta estructura de este, ya no en un set, sino que en un sitio, al tomar el hábitat de las personalidades como un espacio híbrido que no cargue con todas las reminiscencias del dispositivo cinematográfico, pero que a su vez, se visibilice la presencia de este mediante un pacto recíproco de

entender y acoplarse a esa presencia, injertando el acto de producir, de crear, finalmente de co-elaborar dentro de las relaciones de producción.

Las relaciones de producción se habitan mutuamente por quienes representan y por quienes son representados, en este caso, por las personalidades que atravesarán la narrativa, al integrarlas en una posición co-elaborativa desde la *escrevivência* y la oralidad, respecto al guión y a lo que se ha denominado (en merma del “prefijo” dirección) mediación de arte. En esta línea, no sólo merece reflexionar sobre los modelos de producción que se utilizan para producir un acto o lo que envuelve el acto del oficio mismo, sino también, pensar las bases de su cómo así también desde su qué: el acto de producir y el acto de crear.

Otras de las estrategias que se colocan para abordar el filme son la utilización imágenes o filmes de archivo de moradía I, estos ambientarán mediante el uso del montaje y el diálogo con el diseño sonoro, la ligación de tiempos-espacios diferentes, uno el proveniente de la sonoridad de una naturaleza muerta y quita de los filmes de archivo que se ve invadida, mediante el montaje, por la sonoridad de la puesta en escena, y otra, al contraponer esas imágenes de archivo frente a la fuerza de encenación de las personalidades en su vivir mediante sus voces y acciones, esto con el fin de recrear un nuevo o tercer tiempo-espacio entretejiendo un territorio híbrido donde la memoria, como archivo, y la puesta en escena, como encenación de la *escrevivência* y oralidad, permitan habitar la imagen de archivo, habitar la memoria.

6. Abordaje formal narrativo

El filme es una búsqueda de acercase a un nivel próximo de la cotidianidad y subjetividad para rerepresentar otras formas de aparecer, de ser representado y de representar. Tanto los tiempos utilizados como los espacios buscan una dilatación, a veces, de lo que comprime la búsqueda del pragmatismo temático; encuadres que seccionan acciones permiten una proximidad específica de un cuerpo específico en un tiempo y lugar específico, y que mediante su reiteración, no de su qué sino de su cómo, de su particularidad. La noción no sólo de qué espacios, sino desde qué espacios se filma y se ve, desde qué distancia ya no sólo estamos viendo, sino, participando. A diferencia de lo que plantea una cámara de seguridad en el intento de captar la totalidad de movimientos y acciones desde un punto fijo, escondido aunque a veces mimetizado con la arquitectura de un lugar para generar cordialidad de su presencia incomoda y omni-vidente, la aproximación a conversaciones y acciones del ámbito ya no de lo privado sino de lo escondido, susurran la búsqueda de un encuentro de lo mal llamado rudimentario e irrelevante de la fenomenología cotidiana y costumbrista en búsqueda de un pacto de comunión de miradas. Forma que esboce una ficcionalidad que disloque el

precepto documental de attingir el cuerpo a la cámara para ejecutarlo en un testimonio, evadiendo por sobre todo una vía de escape amparada en una mirada depredadora que observe a la distancia teleobjetiva la división cartesiana del representador y el representado. Planos estáticos e inmóviles movilizados por la puesta en escena que llame al movimiento en la stasis del cuadro o que pujan, estimulado por el sonido o por el arrastre de un objeto que se escape a otra profundidad de campo, en ocasiones, a un tilt, paneo o a una cámara que respira en mano de quien se está representando. Una temporalidad compartible, ritmo de la puesta-en-vida de Ale y Santi, que con la extensión de una acción que invada o recorra varios planos, mediante su imagen o su sonido, esboza una traslación de tiempo de vida, al filme. Lo narrativo transita por un recorte de lo cotidiano que se entreteje con lo archivístico como parte de su pasado-presente.

Por tanto, stricto sensu, de manera épica y rapsódica, el recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar. (BENJAMIN, 2010)

Intento de rever el archivo y así mismo, de exhumar las categorías de la mirada, desde quien mira qué, a cual distancia, a qué velocidad. En el intento compartir otra forma dentro de otras relaciones de producción y de creación en la cocción del maíz, de la limpieza de la casa, del estudio y el ocio, finalmente, en el intento de habitar esos hábitos presentes y pasados.

7. Visión y propuesta estética por área de creación

7.1 Visión y propuesta de Dirección

7.1.1 Anécdota

Una familia de dos estudiantes dialoga su cotidianidad mediante relatos, cartas y recuerdos, con lo que parece la presencia de un pasado que se hace presente en su día a día, y que al parecer habitan, mutuamente.

7.1.2 Idea del autor

La idea que se plantea atravesar el proyecto es mostrar cómo la constancia de estar presente en un lugar puede cargar, por el hábito de estar, reminiscencias de lo político y afectivo. Las capas de cómo el hábito de la memoria, el hábito habitar la memoria, configura a su vez la persistencia, resistencia y re-existencia de esta. Junto con esto, se estimula la necesidad de mostrar la memoria desde la intimidad costumbrista, cotidiana, a través de su presencia simbólica y material mediante

los objetos de la puesta-en-escena y los objetos de la imagen de archivo, presentado que, la memoria, como hábito generada en este caso desde un fenómeno político y afectivo, pueden enmarcarse también dentro de otros territorio no-oficiales de la memoria, sino, en un espacio personal y experiencia colectiva, íntima, tribal, en el sentir dual del encuentro de la memoria en un espacialidad-temporal híbrida, en donde la memoria traspase hacia los cuerpos, y los cuerpos traspasen hacia la memoria.

7.1.3. Ideas y tareas de la puesta en escena, puesta en cámara y puesta en sonido.

Son dos las grandes materiales centrales que se proponen atravesar la narrativa: la imagen de archivo y la puesta en escena. Dentro de la primera, existe una variante de imágenes de archivo realizada que se enmarcan dentro de distintos aspectos estilísticos. Dentro de aquellos que se han determinado para su utilización dentro del montaje y narrativa, se visualizan en su análisis categorías y parámetros de estas.

7.1.3.1 Imágenes de archivo de Moradía I



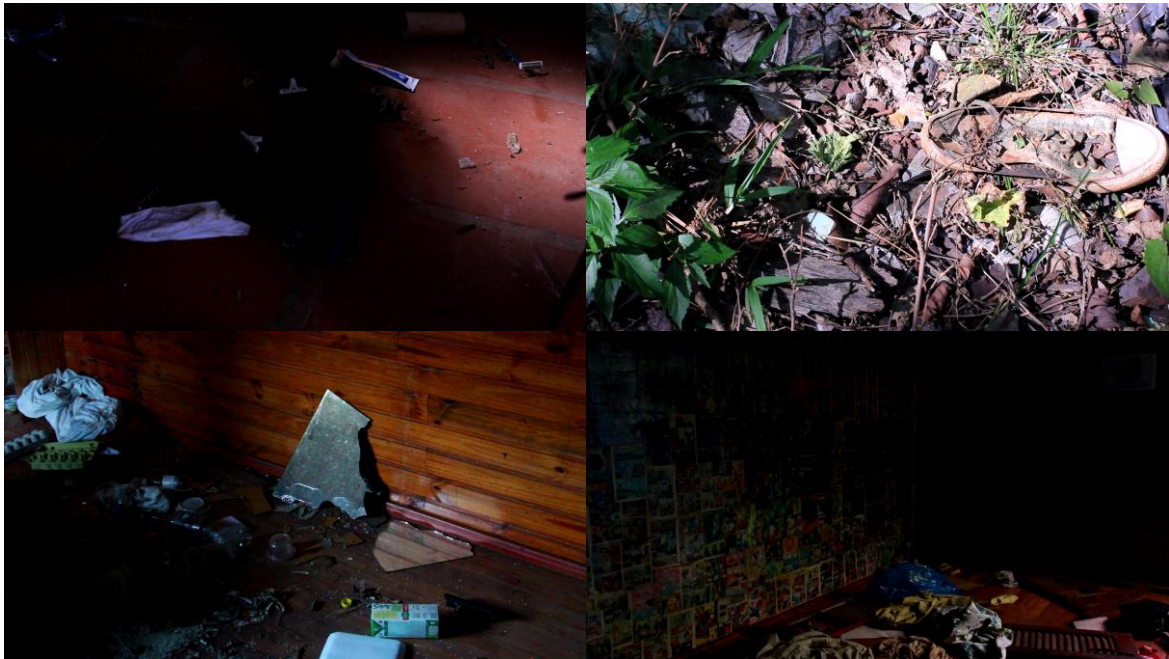
Mayormente hablamos de planos fijos, inmóviles respecto a su encuadre y a la materia que se expone, salvo por la naturaleza muerta en movimiento representada por los árboles o insectos que se colocan como puesta-en-vida, la stasis de los planos es total. Dentro de estas categorías se encuentran la presencia de planos exteriores generales, que componen encuadres amplios donde se espacializa y muestra la presencia e intervención de la naturaleza y abandono.



En contraposición a los exteriores, se encuentran planos interiores que utilizan la profundidad de campo y contrastes de luz presentando otra gama de la intervención de la naturaleza, abandono y destrucción, y que muestran esa magnitud mediante planos generales y planos más cerrados o encuadrados por medio del espacio físico.



Dentro de estos encuadres interiores, también se colocan espacios fractales que presentan distintas gamas o recortes de profundidad de campos, desde perspectivas interior-exterior y viceversa.



También se presentan planos-archivo con presencia de objetos cercenados de su espacialidad, mediante el recorte de planos desde diferentes ejes, en su mayoría contrapicados, con la utilización de sombras y contrastes de luz directa o rebotada sobre estos objetos.



Dentro de la búsqueda del lenguaje que ligue espacios-tiempos anacrónicos, se toma como crucial la utilización de planos conjunto que espacialicen *Moradía I*. Junto con aquellos planos se prevé el uso de jump cuts a planos detalle o planos-objeto que acerquen e interioricen la presencia de esos objetos, que puedan servir como mediadores de espacio-tiempo entre el archivo y la re-puesta-en-escena.

Éstas, algunas de las categorías dentro del recorte de imágenes de archivo escogidas, se entretejen desde un principio inicial que atraviesa la propuesta central del proyecto: no intervenir la imagen de archivo; traspasarla.

7.1.3.2 Puesta en escena, puesta en cámara y puesta en sonido.

El diálogo buscado entre la imagen de archivo y la puesta-en-escena recae en una influencia formal que invita a encontrar una relación de lenguaje entre la imagen hecha sin una presunción necesariamente cinematográfica (filmes de archivo de moradía I) y la puesta en escena, que integre o críe un puente entre lo estético y lo formal. Así mismo, en un sentido más narrativo, la puesta-en-cámara dialogará estilísticamente con las nociones de plano-archivo al intentar relaciones del espacio físico, de encuadre y mismo, de relaciones en la dialéctica del montaje entre la acción que acontece en la puesta-en-escena y los planos de las categorías mencionadas. A su vez, lo que se podría colocar como una *puesta en sonido*, encaminará la ligación con el archivo al contemplar mudanzas espacio-temporales sonoras de atmósferas interiores-costumbristas, exteriores-naturalistas, aún, guardando en ambos espacios, reminiscencias una del otro por medio del volumen, aumentando o disminuyendo la fuerza de su presencia.

En esta línea, la puesta en escena y puesta en cámara cobran su tránsito por medio de encuadres recorridos por el cuerpo, usando la profundidad y anchura de campo.



Desde arriba, izquierda a derecha. Los mejores temas (2012), Avenida Brasil Formosa (2010), A vizinhança do tigre (2014), Baronesa (2017)

Por consiguiente, la puesta-en-escena pretende reflejarse, también en los planos-archivo, el costumbrismo cotidiano, íntimo, familiar de la puesta-en-vida con el desplazamiento y la stasis de la interacción de cuerpos, la repetición o reiteración de acciones entre estos, en espacios interiores o exteriores.



La idea de un lago (2016)

En esta secuencia de *La idea de un lago* (2016) la protagonista se enfrenta tanto a la puesta en escena, como a la intervención y desvanecimiento de esta por la intromisión del recuerdo del padre que se hace presente. En esta línea, la confrontación del archivo con la puesta en escena es fundamental más que en un sentido de disputa, en un sentido de re-encuentro. Así, la puesta en escena pretende no sólo contribuir a la construcción costumbrista y familiar de las personalidades que atraviesan el cuadro.

La búsqueda de una aproximación formal a las personalidades recae en el uso de una cosmética que se tiende a entender como más documental, medio que por la no-intervención masiva de elementos que plastifiquen los cuadros. Junto con esto, la búsqueda estilística apunta a una utilización de two shot y primeros planos con el fin de generar una sensación de proximidad expectante frente a puesta en escena que encaminen accionares o dinámicas internas, temáticas íntimas. Con esto, no sólo se espacializa el dónde y el qué, sino también, se efectúa una cercanía a sus reacciones, a sus gestos.





A vizinhança do tigre (2014)

A su vez también se plantea este acercamiento desde planos que utilicen distintas profundidades de campo entre los personajes y ejes de cámara para crear, en la puesta en escena, esa misma proximidad pero ya no cercenada o separada que genera el paso de two shot al primer plano en el montaje. Junto esto, también se plantea el cercenamiento de acciones específicas en encuadres que acerquen esas acciones cotidianas y rutinarias, presentes constantemente en la praxis de habitar, para marcar con aquello cierta proximidad del detalle, de la peculiaridad de aquella acción, y que en su reiteración, se haga presente o duradera en el espectador.



Fotogramas de arriba, Avenida Brasil Formosa (2010), Ang Babaeng Humayo (2016).

El uso de la profundidad de campo en la stasis del cuadro, por medio de la puesta en escena, devela distintas capas y aperturas de nuevos encuadres revelados mediante otro eje de proximidad del cuerpo que transita.





Fotogramas de arriba, *A vizinhança do tigre* (2014). Fotogramas de abajo, *Esse amor que nos consome* (2012)

Esta búsqueda del movimiento dentro de la inmovilidad del cuadro, pretende también el adentramiento dentro de los espacios fractales (según Rangel) que genera la profundidad de campo, para su vez, re-encuadrar la espacialidad que se genera en el per curso de acción de esos cuerpos, sin cercenar la representación de la puesta en escena mediante muchos planos, sino, también significar desde las distintas espacialidades fractales que esos cuerpos transitan.



Fotogramas de arriba, *Los mejores temas* (2012). Fotogramas de abajo, *El mar nos mira de lejos* (2017), *Ang Babaeng* Humayo (2016).

El dialogo de la puesta en escena y puesta en cámara se genera también mediante una búsqueda de la dialéctica interna del montaje. Este punto se ampara en la ligación de un mismo espacio-tiempo no sólo por la diferencia entre la concatenación de planos, sino, la búsqueda narrativa e profundización de esta. En este punto, *El mar nos mira de lejos* (2017) carrea una secuencia en donde primeramente es presentado desde nuestra perspectiva situada desde la expectación de un perro que mira a lo que el plano siguiente nos acerca; un bosque, en donde

además el sonido crescendo apunala una acción acusmática, invisible en el cuadro pero presente narrativamente en éste, para a continuación, presentar lo que en el primer plano el animal percibe y en el segundo se manifiesta acusmaticamente, que es el personaje realizando la acción. Esto, nos interioriza tanto en el territorio de la naturaleza como en el personaje, sino también, cuadra y dinamiza cierta métrica de tiempo diferente; más expectante, contemplativa, más paciente en la profundización en el plano y en la personalidad, y por ende, en la tiempo de narración interno del filme.



El mar nos mira de lejos (2017)

A su vez, y como se indicó anteriormente, la convivencia entre forma estilística que entregue continuidad y re-encuadre el flujo continuo de los planos sin cortes pero con cercenamiento de acciones, y el corte mismo para presentar nuevas espacialidades no se imposibilitan, como recursos, de co-existir dentro de un lenguaje cinematográfico fluido que entregue coherencia de su continuidad (si es que es buscada) y de su espacio-tiempo-personalidad.





El mar nos mira de lejos (2017)

Es pretendido igualmente, la construcción de una dialéctica del adentramiento en la imagen de archivo dentro de algunas secuencias. En este sentido, aquellos objetos participes de la puesta en escena, tendrán un valor no sólo decorativo, afectivo o estético, sino narrativo, no en el sentido del prop, sino, en un sentido de ligación o traslación a otra temporalidades mediante el adentramiento en éste. Caso, por ejemplo, el adentramiento en las acciones que son representadas en fotografías mediante, primero, la espacialidad (exterior-interior) para a continuación ir al objeto en escena, y lo que le trasciende (la rememoración), por medio de planos conjunto, planos que muestran y ligan los lugares, hacia planos detalles que se adentran cada vez más en otra temporalidad.





El mar nos mira de lejos (2017)

Con lo anterior, es preciso recalcar la aproximación de no hiper-seccionalizar innecesariamente cada secuencia, por ende, cada puesta en escena, sino, intentar dar un tipo de fluidez desde la relación entre la puesta en escena y puesta en cámara al repensar los encuadramientos, espacios fractales, disposiciones de cuerpos o ejes de la stasis del cuadro, con el fin de crear un espacio-tiempo acorde también con la imagen de archivo.

Dentro de lo que se puede esbozar como puesta en sonido se coloca la búsqueda de generar puestas en escena no solamente para la imagen, sino también para el sonido. La particularidad de los mecanismo utilizados para lo que se configura como guión, guía o escaleta, entrega la necesidad de pensar cómo abordar tales métodos con cuerpos-injertos o personalidades no habituadas ni habitadas por el cine. Así, se coloca la búsqueda de encenar la voz, qué voz, qué tipo de voz y que tipo de textura de estas voces, que en su defecto de oficio en conseguir una textura, un ritmo, se acopla la puesta en sonido para tales fines. Tanto las cartas, los diálogos ausentes o soliloquios, y relatos que se evocarán, son al igual que la imagen de la puesta en escena, reflejados frente a la imagen de archivo, colocado el sonido siempre con estelas o reminiscencias desde el lugar físico y sonoro del cual se encena, al lugar del sonido de la respectiva imagen de archivo. Aquello además viabiliza la presencia sonora de elementos que traspasen y co-habiten, sonoramente, la imagen de archivo y la puesta en escena.

7.2 Visión y propuesta de Producción

O projeto, *El Hábito de Habitar*, é a produção de um curta-metragem documental que discute a questão da Moradia I, primeiro espaço de convivência da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), a partir de imagens de arquivos reencenadas, misturadas com cenas da vida atual das personalidades.

Consideramos que o projeto em si não é simplesmente fazer um filme, mas disponibilizar materiais e relatos gerados a partir do filme que possam servir de memória, misturando com os materiais de arquivo. Usamos uma forma de relação entre corpos filmados e filmantes que permeia

os estatutos hierárquicos do corpo e o aparato do cinema no ‘set’. Neste ponto, o projeto se beneficia de uma dinâmica de co-elaboração na qual as personalidades fazem parte do processo de criação do projeto.

Pode-se ver que as personalidades expressas na imagem são estudantes, porém, considerando que o percurso deles não é só o estudo: têm vida familiar e vida memorial, habitam também o espaço do arquivo. -Integração e valorização da força de encenação – conceito esboçado desde a “força de trabalho” e “encenação” ou “mise-en-scene”. Entendemos por “força de encenação” a retribuição do tempo destes corpos que se disponibilizam com suas memórias para o projeto. A gente toma consciência de que o percurso das personalidades envolvidas não é apenas o estudo: é tempo de vida e cotidiano – é tempo de estudo, tempo de família, tempo lazer, etc. Vemos, então, a necessidade de retribuir esse tempo de encenação, ou seja, o tempo que eles vão colocar para a execução da “posta em cena” do documentário. E nesse sentido, o protocolo adotado para as dinâmicas de preparação e filmagem envolve a relação dos personagens com o filme como relação com seu tempo, que enquanto encenado e escutado nas dinâmicas, se coloca como um trabalho corporal e temporal. Busca-se assim evitar dinâmicas extrativistas de cinema documentário onde a testemunha, ou a encenação, se coloca como donativo para a finalidade cinematográfica. As personalidades que se colocam à disponibilidade do “El Hábito de Habitar” fazem parte integrante da equipe, que se dedica a tornar realidade este grande sonho. São eles, os corpos a serem filmados, que co-roteirizam o documentário. Não é um trabalho remunerado. Portanto, temos consciência de que são estudantes que tem necessidades. Por isso pensamos em colaborar com subsídios às despesas daqueles corpos, uma vez que os mesmos estarão doando seu tempo e memórias para o filme.

De certo modo, o documentário é um espaço de representação no qual, em muitos casos, a relação entre os dois lados da câmera não passa de uma relação de exploração, onde o filmado é invadido pelo filmante através do dispositivo cinematográfico. Partir dessa reflexão foi o que nos levou a pensar em estratégias de “como não invadir a intimidade das personalidades que se dispõem a se disponibilizarem com suas narrativas para o nosso projeto”, “como não sermos invasivos ao querer em filmar o Outro”.

Desta forma, “El Hábito de Habitar” se diferencia especificamente por ser um projeto co-elaborado, junto com as personalidades, por ser um projeto que se deu numa estreita relação linear entre o sujeito filmado e o sujeito filmante, onde os dois sujeitos juntos pensam co-elaborativamente o projeto ao longo do processo do seu desenvolvimento, evitando assim, no máximo possível, o excesso de poder de quem filma, neutralizando as relações de forças que se

estabelecem entre quem sempre detém o poder de representação e quem é representado. O filmado passa a ser sujeito pensante da sua própria representação, e não apenas um sujeito pensado e representado pelo filmante. Os dois lados da câmera então se encontram.

Por outro lado, o sítio, que vem não colocado como set, se destaca em uma dinâmica onde a presença do cinema não invade, se não, convida, a se interiorizar com protocolos de acercamento que permeiam as relações no espaço de pré-produção e filmagem. Por isso, optamos por montar apenas uma equipe pequena, com apenas cinco (5) áreas representadas por, no máximo, duas (2) pessoas cada, evitando assim levar muitas pessoas ao sítio. A equipe é composta de oito (8) pessoas, sendo dois (2) matriculados para Trabalho de Conclusão do Curso (TCC). Porém a equipe toda, na sua maior concentração, está dedicada à realização do projeto. As áreas são distintas, mas interligadas. Criamos uma dinâmica de “vasos comunicantes” na qual a equipe toda está dedicada a colaborar em qual área onde possa surgir eventual necessidade de colaboração. O que facilitará o trabalho no “sítio”, durante as filmagens.

O projeto não conta com a presença de uma direção de arte, mas uma mediação de arte que fará a ponte entre as personalidades e as necessidades do projeto acompanhando-as nas buscas de objetos memoriais, e que também se preocupará em disponibilizar para a filmagem objetos da antiga moradia estudantil, a Moradia I, que estão disponíveis no acervo do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA, e também alguns objetos de lembranças das personalidades que são parte das suas memórias como ex-moradores da Moradia I. Ademais, será necessário imprimir algumas fotogramas das imagens de arquivos em formatos grandes para atender as demandas da “mise-en scène”.

Além da mediadora de arte, contamos com a colaboração de outras cabeças de áreas que vêm a ser parte da equipe, como fotografia, som, e também de uma pessoa que vem fortalecer a área de produção, construindo assim uma equipe sólida para a realização do projeto.

Para a realização deste grande projeto, será necessário levantar recursos financeiros. Pois precisaremos cobrir os gastos de produção no valor de 8780 Reais. Tal valor custeará despesas como alimentação de equipe, aluguel, os custos básicos de vida por dois meses das personalidades que se colocam a disponibilidade do projeto, recompensas dos contribuidores do crowdfunding, e outros gastos obrigatórios para a viabilidade do projeto. O que será abordado de forma mais detalhada no Plano de Produção.

7.3 Visión y propuesta de Montaje

El montaje del proyecto se desarrollará a partir de la búsqueda de un montaje narrativo, que intentará dar continuidad espacio-temporal entre dos categorías de materiales, los filmes de archivo y la puesta en escena, para involucrar en una línea narrativa la presencia anacrónica de ambos materiales audiovisuales. Con esto, vale clarificar que

El montaje no tiene nada que ver con la unión, con la fusión de imágenes. Porque las imágenes son autónomas como las mónadas de Leibniz. Entre ellas existen abismos: hacia arriba y hacia abajo, hacia los costados, se ven horizontes. La bondad de un medio público reside en que los espectadores rellenen esos espacios huecos y realicen el montaje. Cuanto mayor es el contraste entre las imágenes, más fácilmente surge el tercer elemento: la epifanía. (KLUGE, 2010, p. 299-300)

Dentro de estas concepciones se pretende dar continuidad en las acciones de cuerpos cercenados, que realizan acciones en la stasis del encuadre. Con esto se busca además dar un tiempo de duración solemne en los planos, en la configuración de un espacio-tiempo dilatado pero continuo, entre la pasividad de la naturaleza muerta de la imagen de archivo y la vida cotidiana, costumbrista, vital, de la puesta-en-escena o puesta-en-vida de las personalidades.

El montaje dialogará las categorías de planos de archivo y puesta-en-escena con el fin de crear un espacio visual y sonoro donde se mimetice la diferencia entre estas dos con el fin de co-elaborar la narrativa entre estos dos materiales; no que la imagen de archivo sea ilustrativa de la imagen-puesta-en-escena y por ende que esté supeditada solamente a ser evidencia y exhibirse como algo exógeno, sino, de integrarla dentro, mediante el montaje como algo continuo o reminiscente.



La última huella (2001)

En *La última huella* (2001), la imagen de archivo tiende a desarrollar un carácter de reflejo anacrónico mediada por la puesta-en-vida de las personalidades Cristina y Úrsula, abuelas yaganas. Aunque esta referencia no interviene el filme de archivo, sí interviene la puesta en escena, generando una textura de celuloide y color blanco y negro en esta, para crear una relación elástica de la presencia entre el filme de archivo -imagen antigua- y la puesta en escena -imagen nueva-. Por

ende, se visualiza aquella elasticidad más presente en lo sonoro, colocando en el montaje, el trabajo de camuflar lo anacrónico.

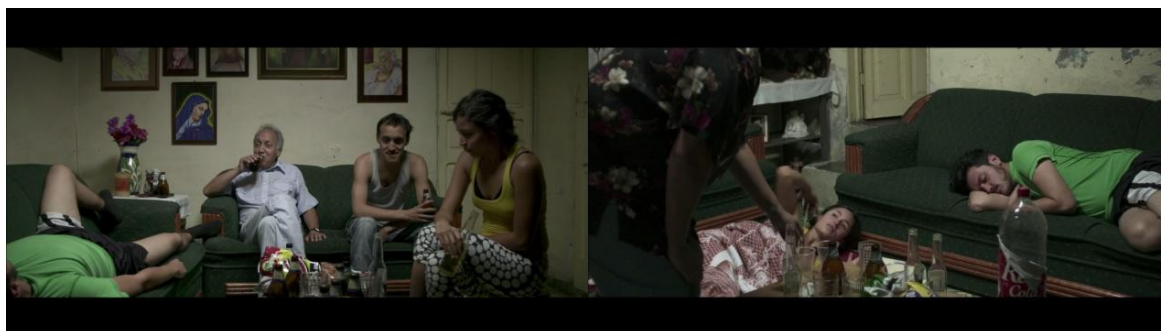


Grizzly man (2005)

El montaje trabajará en el diálogo de estéticas o plásticas de soportes de grabación de orígenes diferentes para intentar crear, aún con diferencias visibles, una unidad narrativa, una cohesión estética. Vemos por ende, una aproximación posible mediante recursos como el de la puesta en escena que le den continuidad a las imágenes de archivo. Se coloca entonces, una visión que se aproxima o dialoga en algún punto con el filme *Grizzly man* (2005) de Werner Herzog. En este filme, existen dos tipos de origen de película. Primero, una plástica del archivo que transita en la estética de cámaras handycam, de una resolución compacta y calidad más homogénea, sin matices ni mucha posibilidad de contrastes, más ‘home movie’, y que estilísticamente transita de planos fijos y planos subjetivos movimentados, contrastada a la plástica de la recreación de la puesta-en-escena la cual presenta una gama de contraste y colores con muchas más posibilidades de graduaciones con una cámara y encuadre que respira el plano medio y primer plano. Entre ambas, aun con diferencias visibles, se produce una ligación entre la puesta en escena forense y las imágenes de archivo de Timothy Treadwell, juntamente con el relato de Herzog, y que se viabiliza mediante el montaje.

Junto a esto, también se propondrá recorrer la espacialidad de los planos encenados. Una espacialidad continua mediante otros ejes en la puesta-en-cámara de la puesta en escena, para

presentar estados de aproximación a las personalidades en distintos grados.



Los mejores temas (2012)

7.4 Visión y propuesta de Sonido

A idealização sonora de "El hábito de habitar" não aborda apenas o resgate à memória deste fato histórico, como também é uma alusão à peça de teatro "Lembrar é Resistir" (ALVAREZ; ALMADA, 1999), ou seja, é um convite a reviver essas experiências de incidentes que ocorreram na Moradia I, lugar muito importante neste filme, personagens, e é claro, para todos os tipos comunidades, neste caso, a de Unila e a tríplice fronteira. "A memória seria o 'lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas'." (BOSI, 1979), nesse sentido, a proposta de som é possibilitar à persona espectadorx, a experiência de poder reviver os antecedentes que culminaram nas imagens cinzas de arquivos, além de acessar a vida do casal retratado neste filme, pela mirada do que restou no agora. Por tudo isso que já foi dito, por ser um filme super sensível, é importantíssimo que fique evidente esta sensibilidade através das memórias afetivas dos personagens mediante o uso desses sons internos, tanto do habitat da puesta em escena como do habitat da imagem de arquivo; a sua sonoridade e espetatorialidade.

Logo o uso de um shotgun se faz necessário para que assim, não se retire a privacidade do casal, preservando sua intimidade sem a intimidação de uma vara de boom: prótese aérea no espaço superior dos corpos, e que se envolve mediante a distância, a som-observação. Fazer uma captação certa e central de sons ambientes ao redor dessa casa onde vivem esses personagens, envolver todos os sons que rodeiam esse sítio onde vivem. Captar a sonoridade da vizinhança e suas peculiaridades, como os sons das correntes elétricas que habita todo o entorno desse set que é uma casa real com pessoas reais com lembranças vitais. Para fortalecer ainda mais o tema, com essas imagens de arquivos mescladas com sons que geraram estas mesmas imagens se juntam com os sons costumbristas, sons de fogão; huayno; folhas esbarradas pelo vento; construção; risos, cachorros: de tudo o que constitui um bairro, e neste caso, o habitual de um interior de uma casa.

Portanto, a ideia central na área do som, é sobre tudo, contrapor os sons em seus estados vivos, vívidos, dormentes.

7.5 Visión y propuesta de Fotografía

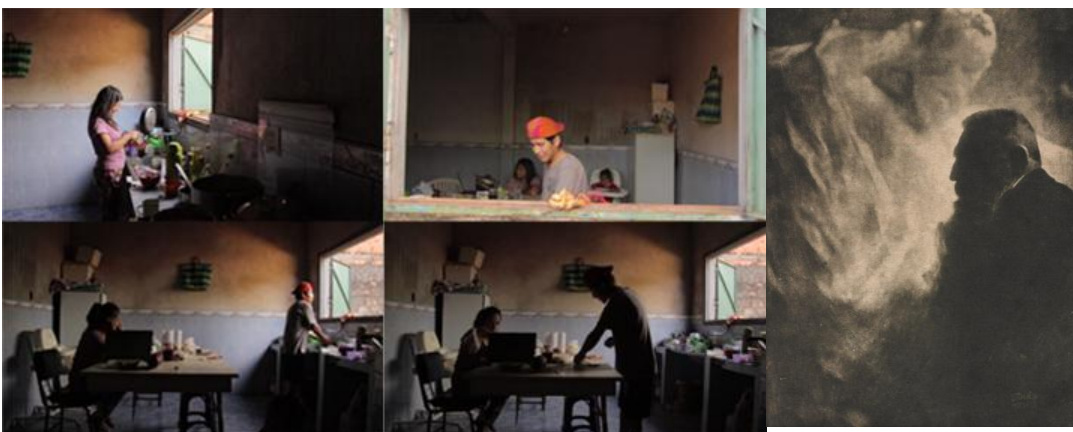
Neste documentário o espaço da filmagem se torna a referencia principal para a fotografia. Além disso, as referencias principais dos filmes do projeto transitam nas propostas visuais da A vizinhança do tigre, Juventude em marcha, El mar nos mira de lejos e Esse amor que nos consome. A luz nesses filmes, parece que durante o dia, nas cenas do interior, a fotografia trabalha muito com a luz que tem dentro de casa e a luz do sol que entra na casa de forma pontual. Por exemplo, no filme El mar nos mira de lejos não tem luz artificial, quase todos os planos são iluminados pela luz do sol. E Juventude em marcha onde tem um trabalho de iluminação mais importante, mas leve, e também porque tem mais cenas que acontece durante a noite.

A casa, o ‘sitio’, onde acontecerão as filmagens, encontramos algumas especificidades, que me parecem se conectar com o projeto *El hábito de habitar*. Primeiramente a casa tem um segundo andar que não está habitado porque o dono não termino ainda a casa. Para mim seria uma ligação mais cultural ou psicológica, porque na França geralmente o ultimo andar é o sótão, lugar onde as pessoas guardam coisas, lugar da memoria.

As outra especificidades que me chamou a atenção quando eu entrei na casa da Ale e Santi foi a falta de luz do sol que entra na casa, tem poucas janelas e também não tem muitas luzes artificiais. Eu estava pensando adicionar algumas luzes para não subir muito no ISO da câmera, o objetivo seria de guardar o mesmo ISO para ter um padrão da textura da imagem das gravações realizadas na casa. Também, a estética da paredes meio cru me chamou a atenção, o dono da casa alugou a casa sem pintar. Este cimento provoca um fundo com uma textura interessante para a foto. Essa textura e essas poucas fontes de luz criam contrastes com os corpos, mas também comunica. A textura do cimento cria efeito de pictorialismo dando certa leveza e sutilidade para a imagem. A parede virou uma coisa orgânica, pegou a cor da poeira cor de terra e as formas da umidade. Então essas duas estéticas fazem que o corpo se destaque e também dialogue com o lugar. E neste ambiente um pouco desaturado o corpo e a pele dos personagens vai se destacar naturalmente. O telhado da casa é alta e o espaço da cozinha é grande, este espaço nos oferece um espaço onde os corpos podem mover-se.



Pode-se colocar como uma retórica constante, se plantear pensar o cómo a fotografia pode complementar com imagem de arquivo. Aquele espaço do sitio, da casa, como já se pontuo, tem uma riqueza de luz e de textura interessante que produz uma iluminação com bastante contraste, e tem também regiões das paredes onde a luz tem comportamento mais difuso, o que dá uma riqueza maior na imagem.



Steichen, Retrato de Rodin (1900-1903)

Uma mistura entre dois movimentos pictural importantes, chiaroscuro e pictorialismo, essa textura fragmentada me parece que o habita os corpos dialogam as vezes se diluindo no espaço ou em contraponto. E me parece também que este universo pode se encontrar e complementar a imagem de arquivos.

Por outra parte, são alguns os conceitos visuais que podem ser atravessados neste filme, a partir de questões intrínsecas que tem o projeto. Neste, constituído como um documentário, poderíamos encontrar também momentos espontaneidade, com uma falta da organização formal das figuras. Procurar a simplicidade na composição do espaço e dos personalidades que vão se mover e criar diferentes composições. A profundidade para criar um espaço plural e superficialidade para parar no tempo e o espaço e ficar mais na textura do objeto gravado. Sobreposição, no sentido organizar os elementos um por cima dos outros, opacos ou transparentes, para aumentar sensação de interação, essas camadas pode apoiar essa ideia que memória está acontecendo no momento gravado. Difusidade, que pode produzir a sensação de diluição, dá a impressão de sentimentos difusos. Estes, alguns elementos, que se colocam no transito estético no qual *El hábito de habitar* busca dialogar.

7.6 Visión y propuesta de Mediación de Arte

La propuesta de mediación de arte se coloca desde un situar distinto al de dirección de arte. Esta búsqueda de mediación intenta por sobre todo integrar objetos como también interpretaciones, testimonios y testigos. La necesidad de dialogar dos categorías de imágenes que atraviesan el proyecto, una ya hecha y otra por hacer, entrega posibilidades y artificios para desarrollar algún tipo de relación o ligación entre estas. Con esto, vemos que el tránsito de la materialidad existente tanto por el archivo, por la puesta en escena y puesta-en-vida, carga y dialoga en el espectro que Laura U. Marks determina el “*objeto-recorção*” que no es más que un objeto “irreductiblemente material que codifica memoria colectiva.” (FRANÇA; LOPES, 2010). Aquello, se verá reflejado por el posible uso de objetos pertenecieron a moradía I, que se encuentran tanto en el acervo/colección de la universidad, como en el acervo/colección personal de las personalidades. Esa materialidad además, dialogará con materiales desarrollados en la etapa de pesquisa y desarrollo del proyecto, y que envuelven tanto las cartas escritas por las personalidades, como los testimonios orales. Aquellas dos “pos-materias”, en el sentido que son posteriores a los eventos que cargan a aquellos materiales con una auracidad o memoria, servirán también de guía para la interpretación y conocimiento, desde esas las dos visiones de las experiencias por parte de las personalidades, para la determinación y encaminamiento de los objetos-recorção que podrán contribuir a la puesta en escena, y mismo al diálogo con la imagen de archivo. Respecto a esto último, los objetos también cumplirán una función relacional, de ligación y elasticidad entre las dos categorías de imágenes. Así, la determinación de objetos que aparezcan en las imágenes de archivo, brindarán un apoyo de elongación de su presencia en su uso de la puesta en escena, sea tanto por su característica o por su forma para el paso tenue entre imagen de archivo e imagen nuevo. Junto a esto, la mediación de arte

incluirla a las personalidades dentro del proceso de *decoupage de objetos*, pues la mediación de arte en sí coloca una postura política estética del qué objetos, de su disposición y su presencia, que de igual forma, al mediar, incluye esas visiones estéticas, políticas y de representación ya no en una categoría vertical que determina un plan cosmético desde un pensar unísono e iluminado-iluminista, sino, en una categoría que se desmarca de aquella por la finalidad de la presencia; dentro y fuera del plano.

La presencia de la imagen de archivo no sólo transitará como plano -imagen en movimiento-, sino, y envuelto también desde la mediación de arte, se colocará como objeto-recordação en la puesta en escena, en donde el objeto-imagen que carga con la memoria, también pueda ser habitado por la misma imagen en movimiento, la imagen de archivo, que al colocarse como presencia presente del presente, se desdoble a imagen-objeto; una imagen de archivo que se *traviste* como objeto-recordação cuando se espacializa ya no como secuencia, sino, como parte de la puesta en escena, de la puesta-en-vida.

8. Fundamentación teórica

Frente a las discusiones que se enmarcan sobre la temática de la imagen de archivo, El hábito de habitar puja a reflexionar las discusiones que envuelven la hechura y utilización del archivo dentro del dispositivo documental, el padrón de relaciones de producción que el mismo dispositivo reproduce para producir y crear, y el abordaje de representación respecto a la memoria. Con esto, vale la pena encaminar distintos cuestionamientos que surgen cuando se habla de archivo, y mismo, el fenómeno que se considera por *ser* imagen de archivo.

En este último punto, es necesario colocar que el dispositivo documental se ha cargado con un peso histórico de documento, y la imagen de archivo introducida en este dispositivo, con una suerte de ilustración de la realidad que acompaña el discurso audiovisual que se dispone a narrar asociado mayormente a lo no-ficcional. En esta línea es preciso tener presente que

visto que tanto autores no-ficcionales como los ficcionales pueden apropiarse de cualquier fórmula o procedimiento asociado, respectivamente, a la ficción y a la no-ficción, somos obligados a reconocer la imposibilidad de distinguir la ficción y la no-ficción por medio de aspectos lingüísticos o textuales pertenecientes integral y exclusivamente al campo de lo ficcional o de lo no-ficcional (RAMOS, 2005, p. 76-77 - traducción nuestra)

En este sentido, es necesario colocar un mirar más crítico sobre la categoría documental como lo real u objetivo, ergo, sobre su situar no-ficcional, al entender los mecanismos ficcionales y artificios que puedan introducirse dentro de este. Dentro de esas concepciones de realidad sobre el

documental, la imagen de archivo se asoma también como un reflejo del pasado de esta. Es más, la categoría de archivo, asociada a un documento o evidencia del pasado, abordada en el cine, es tocada, por ejemplo, desde la discusión sobre el filme “Nuit et Brouillard” de Alain Resnais, entre Jean-Louis Comolli y Sylvie Lindeperg.

Siempre me he preguntado en qué momento una imagen se convierte en imagen de archivo. Muchas veces no nace como tal: se convierte después en imagen de archivo. En este caso preciso podemos considerar que la imagen ha sido pensada para conservar lo que va a ser destruido. (COMOLLI, 2010, p. 47)

La transformación hacia el archivo involucra una estela del presente, “vestigios del pasado en el presente” (BURKE, 2005, p. 16), que se configuran como esbozos testimoniales de un algo inviabilizado de ser convocado nuevamente, sino, casi que por medio del archivo, el cual carga con el aura ritual de lo que atraviesa el momento de presencia que, en este caso, guarda la imagen.

El uso del archivo dentro del cine también carga en ocasiones, con intervenciones o transgresiones hacia éste pues “se considera que el archivo es insuficiente, y que hay que completarlo.” (COMOLLI, 2010, p. 56), ya sea en su color, textura o mismo en su relación anacrónica con otras imágenes para explicar o ligar su procedencia, como ejemplifica Comolli

el caso de los franceses, que propusieron formas híbridas, mezclando tomas filmadas en el campo de batalla, con imágenes producidas “en la retaguardia”, cerca de los acontecimientos, pero reconstituídas, recompuestas y puestas en escena. (COMOLLI, 2010, p. 46)

Además “el valor de la imagen (de archivo) como evidencia histórica no suele ser puesto en tela de juicio” (LANZA, 2010, p. 12), atribuyéndole una carga aún mayor en su utilización dentro del dispositivo documental. Junto aquellas presunciones de realidad o forma esencial que se le entregan tanto a la categoría documental como al material de archivo, las relaciones de producción dentro del dispositivo cinematográfico tienden también a desarrollarse dentro de un marco padrón de producción. Allí, el dispositivo documental, peca de la herencia positivista de las relaciones sujeto-objeto, atribuida a una

división cartesiana entre sujeto y objeto que perpetúa la visión dualista del mundo de “dentro” frente al de “fuera”, de la “mente” frente a la “materia”. De nuevo, se pondera el poder del cine para captar la realidad “de ahí fuera” para nosotros “aquí dentro”. El momento de apropiación y de consumo simplemente se ignora o se hace concienzudamente invisible de acuerdo con las normas del documental bueno o malo. (MINH-HA, 2008, p. 229)

Aquella forma documental se constituye casi como dispositivo de producción y también narración.

El arte de hablar para no decir nada va de la mano del deseo de decir y decir solo para encerrar algo en el significado. Hay que hacer que la verdad sea viva, interesante; debe “dramatizarse” si lo que pretende es convencer al público de la evidencia, cuya “confianza” en ella permite que la verdad tome forma. “Documental: presentación de hechos reales de forma que los haga creíbles y elocuentes para la gente”. (MINH-HA, 2008, p. 229)

El diálogo entre la veracidad de la etiqueta documental y las relaciones de producción, abren cabida a disputar la representación ya no como una cuestión netamente impositiva de lo real, sino tal vez más como un esbozo de una percepción que no necesariamente carga lo veraz, sino, lo interpretativo. Trinh T. Minh-Ha reflexiona sobre este punto:

abordar la cuestión de las relaciones de producción como se ha hecho anteriormente es replantear eternamente la cuestión: ¿cómo se produce lo real (o el ideal social de la buena representación)? No alimentándolo, sino esforzándose por captar y descubrir su verdad como algo oculto o perdido; por tanto, también es importante seguir preguntándose: ¿cómo se gobierna la verdad? “Lo malo del realismo es que trata sobre la realidad y siempre tiene que preocuparse, no de ser “bello”, sino cierto”. (MINH-HA, 2008, p. 232)

Lo veraz, las relaciones de producción y la representación del dispositivo documental, inevitablemente cargan con una postura, un mirar, un construir de cuerpos y territorios. Reflexionar el actuar desde la producción y la creación, desde los artificios del cine, coloca por lo menos una ética de visualizar y tomar en cuenta también aquello que capturado por la cámara y el sonido, perdura en su estado personal, exógeno al mundo del filme. Comolli reflexionar sobre aquello.

¿Qué acontece con aquellos que filmamos, hombres o mujeres, que se tornan, así, personajes del filme? Ellos nos atraen y nos retienen, antes de todo, porque existen fuera de nuestro proyecto de filme. Es solamente a partir de aquellos que harán con nosotros dentro de ese proyecto (y, a veces, contra nosotros) que se tornarán seres del cine. (COMOLLI, 2008, p. 175 - traducción nuestra)

Aquellas personalidades, más que personajes, cargan vivencias que “frente de esa creciente guionización de las relaciones sociales e intersubjetivas, tal como es vehiculada (y finalmente garantizada) por el modelo “realista” de la telenovela, el documental no tiene otra elección a no ser de realizarse bajo el riesgo de lo real.” (COMOLLI, 2008, p. 169 - traducción nuestra). Realidad que en el marco del proyecto, intenta colocar visibilidad y voz, desde la *escrêvivencia* (según Conceição Evaristo) y la oralidad a una memoria individual y colectiva, pues no todas estas

logran tener el mismo reconocimiento y validez. Como en todo enfrentamiento, hay vencedores y derrotados. En algunos casos, existen intentos por eliminar definitivamente ciertos aspectos del pasado {por ejemplo, los regímenes totalitarios del siglo XX} y construir una única memoria controlada y manipulable. (APREA, 2012, p. 28)

Aquellas memorias, vestigios pasados, colocados dentro de una puesta en escena y dialogados con la imagen de archivo, intentan rememorar la fragmentación de las experiencias intersubjetivas al operar

“sobre algo que no está presente, para producirlo como presencia discursiva con instrumentos que no son específicos al trabajo de memoria sino a muchos trabajos de reconstrucción del pasado: la historia oral y la que se apoya en registros fotográficos y cinematográficos.” (SARLO, 2012, p. 138)

Repensar las configuraciones que envuelven al dispositivo documental al integrar “seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común” (RANCIÈRE, 2010), re-configura las relaciones producir representaciones, de relacionarse con la presencia de los cuerpos, objetos y territorios, permitiendo la apertura del fenómeno de hacer y crear, de producir y representar con aquellos y aquellas que el corpus del dispositivo documental se ha relacionado históricamente mediante relaciones extractivistas y utilitarias. Así, replantear los engranajes para entretejer un injerto entre el aparataje cinematográfico y sus artificios, con el tránsito interdisciplinar e interpersonal de lo que rodea la vida material, para generar esbozos de “un arte del compartir, un arte que no se separa de la vida” (RANCIÈRE, 2012).

Nosotros filmamos también algo que no es visible, filmable, no es hecho para el filme, no está a nuestro alcance, pero está aquí con el resto, disimulado por la propia luz o cegado por ella, al lado de lo visible, bajo él, fuera de campo, fuera de la imagen, pero presente en los cuerpos y entre ellos, en las palabras y entre ellas, en todo el tejido que la máquina cinematográfica, trama. (COMOLLI, 2008, p. 176 - traducción nuestra)

9. Relatorio de Investigación

El proyecto inicia desde la inquietud de trabajar un material de archivo existente desde finales el año 2016, en donde algunas filmaciones realizadas dentro de lo que era la ex-Moradía Estudiantil I de UNILA, a finales de aquel año, se enmarcarían como los últimos vestigios y testimonios visuales de un territorio que caminaba desde el deshabitar hacia su demolición y desaparición por fenómenos políticos que situaron tanto aquel micro-sitio como también al macro-sitio de Brasil, desde otros esquemas y relaciones de poder diferentes al de sus per cursos históricos recientes. Aquellas imágenes, constituidas desde su hechura ‘intrínsecamente de archivo’ debido al inevitable devenir de aquel lugar, colocaron la necesidad de repensar su forma de utilización, tanto ética, política como cinematográfica. Esto llevó a intentar un diálogo y una inmersión de esa temática, con aquellos cuerpos que habitaron y devinieron conjuntamente con el lugar. Es así, como que se termina realizando um recorte com dois estudantes bolivianos, Alejandra Quenta e Domingo Santos, que habitaram a moradia até sua desocupação em 2016, e dos quais, se começou a ter um conhecimento e tipo de relação social que se foi desenvolvendo ao maior grau com o tempo, mesmo depois da ocupação de um prédio da universidade, por sermos todos colegas da mesma

universidade. Esto direccionó una aproximación más íntima respecto a la temática del territorio, con Santi e Ale, que ya se mantenía algún tipo de vínculo o relación social cercana, por lo que el trabajo de conocimiento mutuo se desarrolló especialmente con esa memoria territorial. Así, frente a esa necesidad de reflexionar sobre el uso de la imagen de archivo y con la intencionalidad de incorporar al proyecto algunas voces, se provoca la necesidad no sólo de replantear el ‘cómo’ del uso de imágenes de archivo, sino también, el ‘cómo’ de la representación de aquellos cuerpos y voces, con las imágenes de archivo.



Septiembre 2016



Diciembre 2016

Esto termina por impactar en la reconfiguración de las relaciones; relaciones de uso (filmes de archivo), relaciones de representación, finalmente, relaciones de producción. Con ese panorama, decidimos optar por abordar lo cotidiano, neste caso de Santi e Ale, e sua relação com as imagens de archivo, con el fin de dialogar con seu “passado-presente”. Aquella escolha foi determinada pelo conhecimento prévio deles e não por dinâmicas que envolvem “Casting” ou série de entrevistas a personas relacionadas com a temática. En ese trayecto, fueron presentadas dinámicas de encuentro com Santi e Ale onde eles moravam naquele momento, Rua Antônio Silvestre 843 no Jardim Universitário II, a finales y durante el mes de agosto del 2018 quienes ya habían esbozado una posible envoltura en el proyecto a finales del año anterior, y durante el mismo primer semestre por vía email. Estos encuentros, se basaron en un principio inicial: “presentar las imágenes de archivo y dialogar sobre la vivencia del fenómeno de habitar en esas imágenes”, sin pretensión alguna más que de entender la interiorización en el tema, pensar la temática y sentirla. Estas dinámicas de compartilhamento das suas experiências e memórias continuaram, inclusive, após as primeiras diárias de filmagem, impactando até na configuração final da guia ou escaleta.

Junto aquellas dinámicas de ver, hablar y escuchar el fenómeno de habitar en moradía I, sucedió la propuesta de escritura de cartas durante el mes de agosto donde relataran experiencias personales de

vivencias o sucesos que recordasen, o mesmo, de conceptos que les generase la temática. Essas cartas deixaram rastros y estelas de suas vivências, se generaron en un periodo de semanas, siendo recibidas y comentadas conjuntamente entre el director del proyecto con Ale y Santi, durante la semana del 02 de septiembre del 2018.

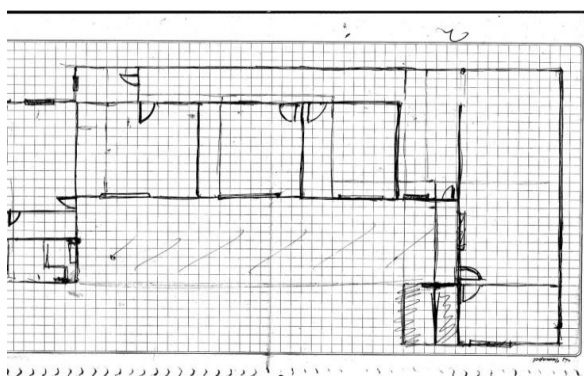


Septiembre 2018

Con esto, y recordando en la conversación grupal, antiguas aproximaciones sobre qué dinámicas podrían ser necesarias, Santi planteó la grabación de las conversaciones, o dinámicas donde se pudiera grabar el sonido del testimonio, apuntado en base a que la espontaneidad del habla y la fragilidad de la memoria para retener vivencias e informaciones, podía dejar de lado cuestiones que sólo fueran posibles de exhumar mediante el acto del intercambio: relatos, tiempo, risas. Así, el sábado 22 de septiembre se generaron las dinámicas de diálogo o testimoniales con Ale e Santi, cada una con una duración aproximada de entre 22 a 25 minutos. Durante el periodo anterior a estos testimonios se fotografió e introdujo, por primera vez, el aparato de captación de imagen y sonido en el sitio. Posteriormente, se generó la dinámica de testimonios orales donde se profundizaron las cuestiones desarrolladas en las cartas. Estas dinámicas de diálogo e testemunho continuaron até o início de Dezembro de 2018. Ademais destas atividades nas duas primeiras semanas de Dezembro, se deram espaço para dinâmicas de interiorização da equipe do projeto em dinâmicas de filmagem com Santi, Ale e Joel (o filho) para ver o funcionamento entre todos. Foi assim que, no dia 7 de Dezembro de 2018 durante a manhã, se realizou a primeira diária de filmagem do projeto com finalidade investigativa, quando faziam a limpeza da sua casa antes de se mudar desta à pedido do proprietário do imóvel. Em seguida, no objetivo de criar uma aproximação diferente, mais horizontal, cercana e habitual, levou a um membro da equipe a morar com Ale, Santi e Joel no novo endereço, no bairro de Vila C velha. Com isso, no dia 15 de Dezembro de 2018, foi realizado uma segunda diária de filmagem já com a locação onde foram feitas as gravações do filme.



7 Diciembre 2018



Plano da Locação definitiva (Vila C velha)



15 Diciembre 2018

Como resultados generados de la investigación, fue el encaminamiento de una escaleta o guía con ciertas dinámicas de puestas en escena que se desarrollaron en el periodo de realización, e que posteriormente, y mismo en el periodo de realización, a escaleta foi sendo modificada por motivo das discussões e trocas de ideias com Santi e Ale referente à temática de sua representação. Aliás, a solicitação da escrita de cartas no período da investigação para levantar a questão da memória, foi também repetida no período da filmagem, durante o mês de Maio de 2019 na criação da carta que Alejandra lê na sequência final do filme, com a diferença que a carta foi escrita como parte de uma dinâmica de compartilhamento de sua experiência com quem assiste o filme. Além disso, as dinâmicas de filmagem que foram parte da pesquisa levaram à compreensão e visualização de como ir se entendendo em relação a trabalhar com o dispositivo do cinema com abordagem de corpos que se inserem fora do âmbito do um set de cinema. Isso impactou à reduzir a equipe na área de fotografia, onde a operação de câmera e as questões referentes à fotografia passaram a estar sob o responsabilidade da direção. Outra modificação que se deu a partir das investigações foi o retiro da “mediação de arte”. Inicialmente, era previsto realizar un levantamiento material de los objetos de moradia I que tuviese algún tipo de carga o ligación, y en donde las imágenes de archivo irían tener un rol en determinar un espectro de objetos dentro de estas imágenes, trabalho que ia ser

desenvolvido numa categoria que foi determinada como “mediação de arte”. Porém, esta categoria foi desaparecendo devido à compreensão de que esta categorização se bem pensava uma descentralização da categoria de direção de arte, igualmente colocava, neste caso, a um corpo exógeno da temática no projeto só para desenvolver uma especificidade. Se bem que se tentou colocar as personalidades, Santi e Ale, nesta área foram questões de distância (eles estavam em Bolívia) e de tempo que impossibilitaram sua execução.



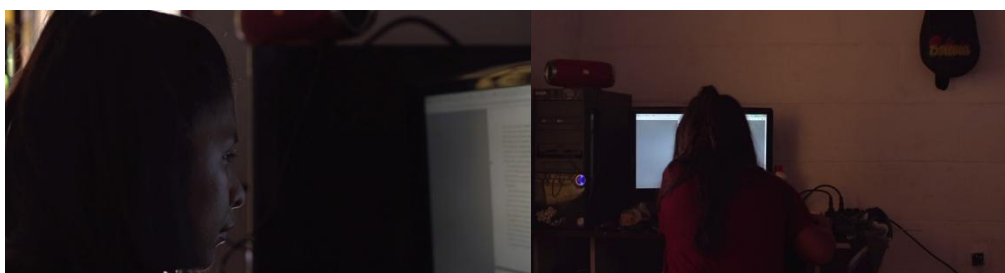
Maio de 2019

10. Relatorio Crítico de las áreas

10.1 Relatorio crítico de Dirección

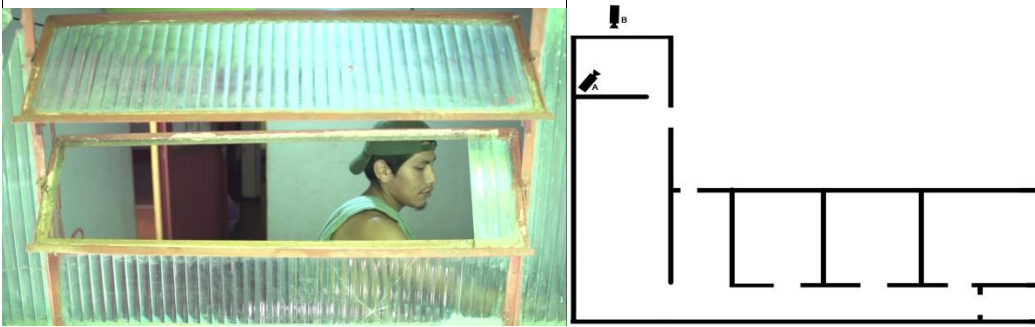
La búsqueda estética dentro del área de dirección se mantuvo como en su propuesta, teniendo un transito nuevo y a veces errativo para todos quienes estaban involucrados debido a la experimentación por la búsqueda tanto desde el aspecto formal como en el trabajo referido a las relaciones de producción, de creación y de ejecución en el set o sitio. El trabajo se generó mediante la discusión y el pacto sobre la guía o escaleta construída, que presentaba ciertos recortes bastante generales de lo que se pretendía filmar de las personalidades, y la cual, en mayor o menor medida, no dejó de sufrir cambios hasta el rodaje de la última secuencia. Con esto, se buscaba control de ciertos aspectos (nociones de emplazamientos, de objetivas, velocidad de acciones) dentro de la puesta en escena y lo narrativa, pero también se entregaban responsabilidades en las desiciones a las personalidades respecto al segundo ambito sobre todo pues se discutía o se ponía en tela de juicio los tematicas a compartir, fuesen conversaciones o acciones concretas. El también hecho de convivir fue retorciendo pensar las formas y tematicas de representación como también la

interiorización de otras formas de aproximación ya no del cinema, sino, con el cinema. En referencia a esto último se puede apuntar la dinámica de filmaje aconecida durante la secuencia en donde Ale, Santi y un convidado, realizan una ceremonia de pago a la tierra, en donde la imagen de estos tres alrededor del fuego se congela pasando a una extensión de aquella secuencia donde comentan ésta. Allí, el testimonio y reflexión sobre la modernidad y las practicas culturales andinas, se realiza en cuanto Ale se graba con un celular mientras comenta, generando tres saltos de imagen; el de ellos siendo represenados, viendose represenados y representandose. Junto a esto, en un comienzo se optó como metodo de rodaje algo que transitaba dentro de lo que se podría decir como cinema directo estático, es decir, dale movilidad en los emplazamientos de cámara a la imagen pero no al plano; planos estáticos, inmoviles, en donde sea la puesta en escena la cual se movimente, y esto, sin necesidad de seccionar cada plano o secuencia en una toma por toma, sino, entre el pacto con las personalidades y el equipo de ciertos emplazamientos y repetición de acciones sin necesidad de cortes entre medio. Esto, las primeras veces generó archivos de más larga duración y una perdida de record de la imagen estática que se percibió en el montaje debido a los saltos entre plano y plano, pero que se optó como metodo de adentramiento de los aparatos y operadores de las tecnologías de cine con Ale y Santi, pues se entiende que metodos de rodaje más seccionados requieren tiempos mayores y sobre todo mayor control, lo que generó una optimización y compresión del tiempo mayor a diferencia de cuando se optaba por un metodo que fuese toma por toma, plano a plano. Esto contribuyó a la naturalización de la presencia de los aparatos y operadores con las personalidades, que pues como se encuentran en su vida fuera de una dinámica controlada o a despendas de lo que requiera el dispositivo del cine.

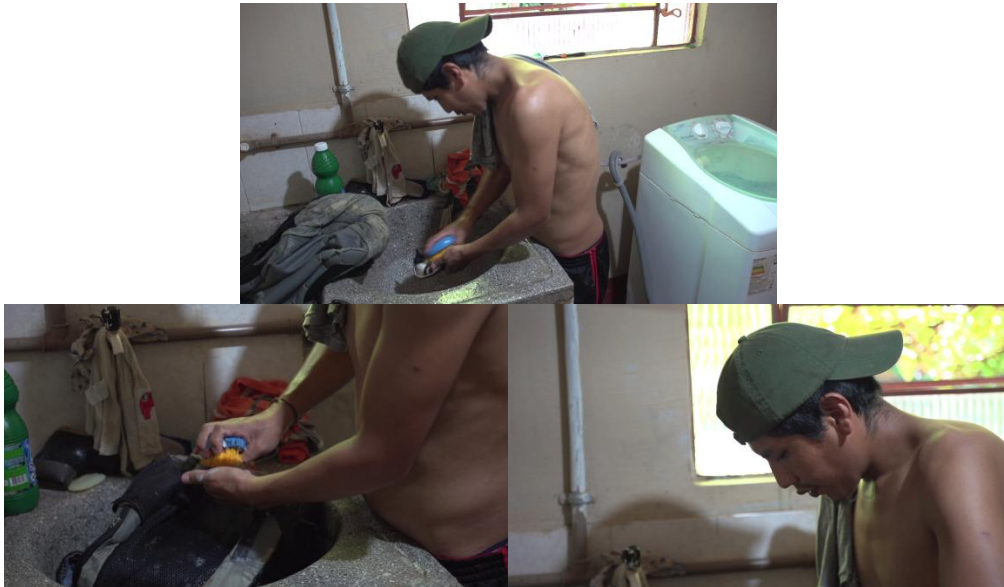


Dos planos fijos en dos emplazamientos de cámara y sonido, sin cortes.

Si bien en algunos casos hubo alternancia en el tipo de abordaje que se tenía con las tecnologías de producción y los operadores, mayormente se terminó optando por un metodo que involucraba determinar emplazamientos que funcionaran como master general de una acción y sus respectivas protecciones generalmente en el mismo emplazamiento al optar por un lente zoom con un amplio rango focal para reencuadre y recorte de la acción en la puesta en escena.



Emplazamiento B. Master de la acción completa / Plano de la casa con los emplazamientos de la secuencia.



Emplazamiento A realizado con un lente zoom de rango focal 18mm-200mm. Ambos frames superiores de izquierda y derecha representan el master correspondiente a cada plano, mientras que en los frames de abajo se visualizan las protecciones.

De manera similar también se trabajaron master de acciones completas para después rodar el decoupage de acciones individuales que a veces trabajaban también como sub-master al colocar todo el desarrollo de la secuencia que se filmaba desde el comienzo y no solamente lo que le era necesario al plano. En estos casos se optaba por utilizar distintos emplazamientos con lentes fijas, tanto por cuestiones de luz (abertura mayor en las lentes fijas) como por gusto estético.



En este caso, en ambos planos se desarrolló la acción completa.

Junto al master, también se optó por toma a toma, lo cual conllevó un tiempo bastante mayor tanto por la preparación de cada emplazamiento de cámara, re encuadre o cambio de lente, luces y

sombras, posición del sonido, repetición cierta parte de la acción más cantidad de veces etc. Si bien podría haber sido viable una dinámica que transitase por lo colocado en el comienzo como cinema directo estático por una cuestión de tiempo, en la práctica dio mayor soltura, confianza y conocimiento de la dinámica para Ale y Santi, lo que además generó la posibilidad de repetir y ensayar más cantidad de veces determinadas acciones y por ende, con cada take nuevo, una posibilidad diferente de representación.



Estas dinámicas de rodaje se enmarcan finalmente en la búsqueda sobre todo en el fenómeno de adaptación para inserirse en las aberturas de tiempo que se generaron para filmar, para repetir, para explicar, entregar, entender, ceder, procurando sobre todo una experiencia y capacidad compatible del fenómeno del trabajo, del oficio de crear.



O processo é como o de um poeta: apanhar elementos que na vida real existem separados uns dos outros, o mais distante possível um do outro, e aproxima-los numa determinada ordem não natural e imediata. (BRESSION, 2014)

10.2 Relatório crítico de Producción

Para acompanhar qualquer projeto, do seu desenvolvimento à sua realização e exibição, a produção audiovisual requer uma equipe bem engajada. A produção do filme “El Hábito de Habitar” foi um trabalho gigantesco que apresentou necessidade de pessoas com senso de responsabilidade. Ciente disso, foi necessário montar uma equipe dedicada. O trabalho da equipe de produção começou em Setembro de 2018, quando damos os primeiros passos no desenvolvimento do roteiro, baseado na pesquisa realizada.

De fato, para que uma obra audiovisual possa chegar à sua etapa final, sua exibição, é necessário passar por várias etapas, como pré-produção, produção e pós-produção. No primeiro momento, elaboramos planos e estratégias para tornar possível o projeto. Começamos por fazer uma análise do projeto e das necessidades do roteiro. Assim, fizemos a elaboração de um primeiro orçamento no qual colocamos tudo que seria obrigatório para a realização do filme. Em seguida, pensamos estratégias de captação de recursos para responder às necessidades orçamentárias.

Plano de Financiamento

Com uma meta inicial de 8500 (Oito Mil Quinhento) Reais a atingir, a principal forma de captação que visamos foi através de uma campanha de captação com financiamento coletivo (crowdfunding). Esta é a principal forma de financiamento que foi prevista para a viabilização do projeto. Assim, no meio do mês de Novembro, lançamos uma campanha de captação de recursos através do Kickante, que é uma plataforma online de "crowdfunding". Pois, por ser uma forma de financiamento coletivo, acreditamos que seria uma maneira muito eficaz de coletar o recurso financeiro necessário para a realização do projeto, com a aplicação de boas estratégias de marketing.

Durante todo o período de captação de recursos financeiros, os materiais de divulgação como banners, fotos, vídeos, texto foram postados em Páginas e grupos no Facebook, Instagram e outras redes sociais. Também foram publicados teasers em diferentes línguas em Canais no Youtube... Porém, apesar de que toda força da equipe foi concentrada na divulgação da campanha, misturando

uma variedade de métodos de divulgação tanto clássico (como impressão de pequenos textos de chamada em ação, impressão de flyers), como virtual (Facebook, Youtube, Email...) para atingir o público amplo e interessado em contribuir para a realização do projeto, esta forma de captação não funcionou muito bem, não deu nada certo. Pois só conseguimos arrecadar 190 (Cento e Noventa) reais, que representa cerca de 2% do orçamento estabelecido para a viabilização do projeto.

Com esta falha brutal da nossa perspectiva sobre a arrecadação pelo Catarse, surgiu um grande senão o maior desafio da equipe de produção do filme “El Hábito de Habitar” durante todo o processo: encontrar outras estratégias de arrecadação de recursos financeiros com maior potencial e que possam nos levar ao sucesso. Assim, começamos a procurar patrocínios.

[Link da campanha de captação pelo Catarse:](#)

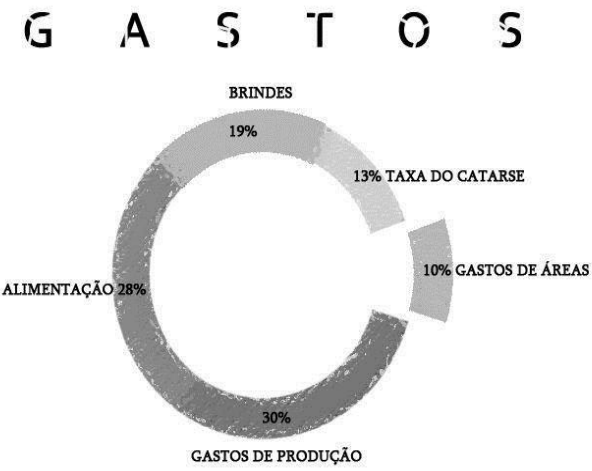
https://www.catarse.me/filme_habito_de_habitar

Imagens relacionadas à campanha:

Cartaz do projeto:



Orçamento:



Recompensas / Brindes



Equipe:



Patrocinio

Logo depois da falha na captação de recursos pelo financiamento coletivo, elaboração um documento de apresentação do projeto para algumas empresas da cidade no objeto de gerar interesse e conseguir patrocínios que estariam dispostos a contribuir de alguma forma para a viabilidade da produção do filme. Levando em conta que atender as demandas de alimentação de equipe foi o maior desafio a superar para dar início a la produção do “El Hábito de Habitar”, em primeiro lugar fizemos contato com algumas empresas locais, como os supermercados, a CEASA e alguns restaurantes. Como resultado, algumas empresas chegaram a patrocinar o projeto.

As parcerias que a gente conseguiu para o projeto foram em total quatro (4). A primeira delas foi com a um microempresa individual (MEI) de um estudante de cinema da UNILA (nome do estudante) que trabalha com decoração de canecas, e que se dispôs a colaborar para tornar possível um dos métodos de arrecadação, que foi uma rifa que organizamos. E também que possibilitou a realização dos brindes para os colaboradores premium do projeto. Ele cedeu as canecas decoradas do projeto à preço de custo e ajudou na divulgação das campanhas de captação, em troca de créditos no nos banners e nos flyers de divulgação do projeto. Isso contribuiu muito para agilizar o processo de captação na sua segunda fase estratégica.

Outra grande parceria que a gente conseguiu para o projeto foi com o Restaurante Trevo aceitou apoiar nosso projeto oferecendo um desconto de 30% na compra de Marmitex para o almoço da equipe durante todo o processo de realização do filme. O que permitiu reduzir consideravelmente os custos em alimentação. Em contrapartida, o Restaurante só exige créditos nos cartazes de divulgação do filme. Porém, não chegamos a aproveitar essa grande oportunidade. Pois uma organização interna de toda a equipe permitiu que zeramos os custos em alimentação. Isso significa reduzir mais de 20% do custo total de produção, exigido pelo orçamento inicial do projeto.

Além dessas parcerias, conseguimos chegar a um acordo com o Zeppelin Old Bar que proporcionou duas (20 entradas grátis mais cinquenta (50) reais de consumação de presente à rifa, em troca de créditos em tudo que a equipe compartilha sobre projeto. Esta parceria nos permitiu enriquecer os brindes da rifa para gerar mais interesse do público em participar.

A rifa foi vendida pelo preço de três (3) reais e ofereceu os seguintes prêmios:

1º prêmio: 01 garrafa de Pisco chileno Capel (700 ml); 01 par de ingressos para o Zeppelin Old Bar + R\$50 de consumação; 01 Filtro dos Sonhos; 01 Caneca personalizada do projeto.

2º prêmio: 01 garrafa de Vinho chileno León de Tarapacá (750 ml); 01 Filtro dos Sonhos; 01 Caneca personalizada do projeto.

3º prêmio: 01 garrafa de Vinho chileno Casillero del Diablo (375 ml); 01 Filtro dos Sonhos; 01 Caneca personalizada do projeto.

Cartela da rifa:

EL HÁBITO DE HABITAR	RIFA PARA ARRECADAR FUNDOS PARA O PROJETO DE TCC DE ALUNOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL	NOME:
1º Prêmio - 1 Garrafa de Pisco Capel 700ml (Chile), 1 Filtro dos Sonhos, 1 Caneca personalizada do projeto, 1 par de ingressos do Zeppelin Old Bar + R\$50,00 consumação.	Valor R\$3,00	_____
2º Prêmio - 1 Garrafa de Vinho Leon de Tarapacá 750ml (Chile), 1 Filtro dos Sonhos, 1 Caneca personalizada do projeto.	Nº	_____
3º Prêmio - 1 Garrafa de Vinho Casillero del Diablo 375ml (Chile), 1 Filtro dos Sonhos, 1 Caneca personalizada do projeto.	Parcerias	TELEFONE:
 Restaurante Trevo	 Midia Juá	_____
 Zeppelin Old Bar	Nº	_____

Cartaz da rifa:



Premios:



Também recorremos aos amigos e familiares que manifestaram boa vontade em contribuir financeiramente para o avanço do projeto. Com este grupo conseguimos algo que foi usado para

preparação e impressão de materiais de divulgação e a compra de um Disco Duro externo para salvar e preservar tanto os materiais brutos como os arquivos de edição do filme. Isto é, a memória do projeto.

Porém, apesar de todas essas campanhas, só conseguimos arrecadar 25% do orçamento total necessário para a realização do projeto. A partir disso, tivemos que repensar as exigências orçamentárias do projeto, elaborando um segundo orçamento muito mais aperto e menos exigente que o primeiro. Com isso, passamos a reduzir drasticamente os gastos da produção. Assim, o orçamento que era 8500 Reais passa a ser 4500 Reais. Uma redução muito significativa, mas longe de ser suficiente para a realização do projeto.

Redefinição das formas de arrecadação

Diante dessa situação, foi necessário imaginar uma forma de captação um pouco incomum: O EMPREENDEDORISMO (Comercializar produtos para gerar lucro que poderá ser usado para cobrir os gastos da produção). Pois bem! Um método benéfico baseado em conseguir lucro sobre produtos vendidos. Porém, este último método trouxe com ele grandes desafios. Pois para vender os produtos, era preciso adquiri-los. E para isso, é preciso ter dinheiro. Além disso a comercialização tem suas exigências legais e para vender é preciso ter métodos e técnicas de venda. Ou seja, este método exigiu além de recursos financeiros, recursos humanos. Porém, vamos logo superar estes desafios.

Para tornar possível esta forma de arrecadação, baseada em lucro sobre venda, foi necessário fechar uma parceria com uma loja virtual de eletrônicos e celulares (XBarato) que aceitou passar para o projeto algumas das suas encomendas. Com isso, pagamos apenas o valor de custo e guardamos o lucro para o projeto, e isso durante um (1) mês. O que nos permitiu superar os primeiros desafios: encontrar uma plataforma de venda, estar dentro da lei e encontrar técnicas de marketing de venda. Porém os desafios não param por aqui. Para adquirir os produtos não tínhamos dinheiro disponível. Por isso era preciso arriscar um pouco. Tivemos que recorrer à empréstimo. Procuramos familiares para fazer empréstimo para poder aproveitar da parceria com a XBarato. Duas pessoas, Ancie Dorciné e Geordany Louis, nos emprestou um total de 11.000 (onze mil) Reais à condição de devolver o dinheiro para elas logo depois do período de arrecadação dar a elas o crédito de agradecimento referente ao como elas contribuíram para viabilidade do projeto. A final, no fim do mês estabelecido, todo o dinheiro que foi emprestado foi devolvido na sua totalidade, e ficamos

com um lucro de 2 000 (dois mil) reais que alavancaram a caixa do projeto. Para resumir, estas duas parcerias trouxeram 2.000 (dois mil) reais a mais no recurso financeiro arrecadado para o projeto. O que representa 38% do novo orçamento.

Esta fase, já estávamos mais perto do que nunca. Mas ainda falta um pouco para fechar a exigência orçamentária do projeto. Porém este foi logo superado com a provação do nosso projeto no Edital de Financiamento de Projeto de TCC no qual conseguimos um total de 800 (oitocentos) reais que representa 12% do novo orçamento do projeto. Com este, fechamos a nossa previsão orçamentária no dia 15 de Maio de 2019.

Orçamento

Primeiro Orçamento

Vale anotar que neste planilha do primeiro orçamento a percentagem da plataforma (Catarse) da está mencionada, também o valor total das recompensas relacionadas às contribuições não está. Apenas o orçamento necessário para a realização do projeto.

ORÇAMENTO				
NECESSIDADES	Especificação	Qdade	Valor unit	Total
FOTOGRAFIA		1	R\$ 460,00	R\$ 460,00
ARTE		1	R\$ 500,00	R\$ 500,00
SOM	Pilhas	12	R\$ 10,00	R\$ 120,00
GASTOS DE PRODUÇÃO				
Aluguel		2	R\$ 500,00	R\$ 1 000,00
Água		2	R\$ 50,00	R\$ 100,00
Luz		2	R\$ 100,00	R\$ 200,00
Gás		1	R\$ 100,00	R\$ 100,00
Remuneração das Personalidades		2	R\$ 500,00	R\$ 1 000,00
Impressão Materiais de divulgação do Filme		10	R\$ 20,00	R\$ 200,00
Impressão de Documentos de Produção		1	R\$ 100,00	R\$ 100,00
Cartazes do Filme		5	R\$ 20,00	R\$ 100,00
HD Externo	500 GB	1	R\$ 200,00	R\$ 200,00
Imprevistos		1	R\$ 250,00	R\$ 250,00
ALIMENTAÇÃO DE EQUIPE				
Café da manhã	10 pessoas	60	R\$ 7,50	R\$ 450,00
Almoço	10 pessoas	120	R\$ 15,00	R\$ 1 800,00
Jantar	10 pessoas	60	R\$ 7,50	R\$ 450,00
TOTAL				
				R\$ 7 030,00

Segundo Orçamento

Este segundo orçamento foi elaborado depois da falha na captação de recurso pelo método de Crowdfunding através da plataforma Catarse e serviu como base para uma nova partida à procura de novas fontes de recursos para a viabilidade do projeto.

ORÇAMENTO				
NECESSIDADES	Especificação	Qdade	Valor unit	Total
FOTOGRAFIA 2 Papeis Gelatinas.		2	R\$ 40.00	R\$ 80.00
ARTE Impressão de fotografias		43	R\$ 2.30	R\$ 98.90
SOM		0	R\$ -	R\$ -
GASTOS DE PRODUÇÃO				
Aluguel		2	R\$ 250.00	R\$ 500.00
Água		2	R\$ 40.00	R\$ 80.00
Luz		0	R\$ -	R\$ -
Gás		2	R\$ 50.00	R\$ 100.00
Custos de vida da Família		2	R\$ 500.00	R\$ 1,000.00
Internet		2	R\$ 33.00	R\$ 66.00
Impressão Materiais de divulgação do Filme		0	R\$ -	R\$ -
Impressão de Documentos de Produção		1	R\$ 100.00	R\$ 100.00
Cartazes do Filme		0	R\$ 20.00	R\$ -
Imprevistos		1	R\$ 250.00	R\$ 250.00
GASTOS DA RIFA				
Canecas		3	R\$ 7.00	R\$ 21.00
Materias filtros dos sonhos				R\$ -
Impresões				R\$ -
ALIMENTAÇÃO DE EQUIPE				
Café da manhã	8 pessoas	48	R\$ 7.50	R\$ 360.00
Almoço	8 pessoas	96	R\$ 10.00	R\$ 960.00
Jantar	8 pessoas	48	R\$ 7.50	R\$ 360.00
GASTOS DE RECOMPENSAS CROWFUNDING (FINALIZADO)				
Canecas do Filme	75 Reais	0	R\$ 25.00	R\$ -
Camisas do Filme	100 Reais	1	R\$ 25.00	R\$ 25.00
Poster do Filme	250 Reais	1	R\$ 50.00	R\$ 50.00
DVD do Filme	500 Reais	0	R\$ 50.00	R\$ -
Poster + DVD do Filme	750 Reais	0	R\$ 100.00	R\$ -
Caneca + Camisa + Poster + DVD do Filme	1000 Reais	0	R\$ 150.00	R\$ -
TOTAL				R\$ 4,050.90

Distribuição de Recursos

Foi necessário aplicar tirar recursos de algumas áreas para complementar outras. Durante o período de gravação, necessidade de ocupar o local de filmagem por mais tempo. o que dobrou os gastos em

aluguel e os custos de colaboração com os “custos de vida da família”. Isso, devido à impossibilidade de continuar respeitando o cronograma de produção que foi calculado. Tal impossibilidade é consequência da viagem do sujeitos filmado, como já foi mencionado.

REPASSE DE RECURSOS				
NECESSIDADES	Especificação	Qdade	Valor unit	Total
FOTOGRAFIA 2 Papeis Gelatinas. (opcional), Fita Gaffer, Fita de papel	Gelatina	0	R\$ 40.00	R\$ -
	Gaffer	1		R\$ 25.00
	Fita papel	1		R\$ 15.00
ARTE Impressão de fotografias (PAGADO)		0	R\$ 2.30	R\$ -
GASTOS DE PRODUÇÃO				
Aluguel		4	R\$ 250.00	R\$ 1,000.00
Água		1	R\$ 40.00	R\$ 40.00
Luz		1	R\$ 50.00	R\$ 50.00
Gás		2	R\$ 15.00	R\$ 30.00
Custos de vida da Família		3	R\$ 500.00	R\$ 1,500.00
Internet		0	R\$ 33.00	R\$ -
Impressão Materiais de divulgação do Filme		0	R\$ -	R\$ -
Impressão de Documentos de Produção		0	R\$ 100.00	R\$ -
Cartazes do Filme		0	R\$ 20.00	R\$ -
Imprevistos (Disco externo HD)		1	R\$ 250.00	R\$ 250.00
GASTOS DA RIFA				
Canecas		3	R\$ 7.50	R\$ 22.50
Materiais filtros dos sonhos				R\$ -
Impresões da rifa				R\$ -
ALIMENTAÇÃO DE EQUIPE				
Cafê da manhã	6 pessoas	3	R\$ 3.00	R\$ 9.00
Almoço	6 pessoas	0	R\$ 8.00	R\$ -
Jantar	6 pessoas	0	R\$ -	R\$ -
POSSIVEIS GASTOS DE POS				
Mixagem		1	R\$ 200.00	R\$ 200.00
GASTOS DE RECOMPENSAS CROWFUNDING (FINALIZADO)				
Canecas do Filme	75 Reais	4	R\$ 25.00	R\$ 100.00
Camisas do Filme	100 Reais	1	R\$ 25.00	R\$ 25.00
Poster do Filme	250 Reais	2	R\$ 50.00	R\$ 100.00
DVD do Filme	500 Reais	0	R\$ 50.00	R\$ -
Poster + DVD do Filme	750 Reais	0	R\$ 100.00	R\$ -
Caneca + Camisa + Poster + DVD do Filme	1000 Reais	2	R\$ 150.00	R\$ 300.00
TOTAL				R\$ 3,666.50

As Filmagens

Esta fase da produção iniciou na segunda semana de Fevereiro e terminou na segunda semana de Maio. Nos primeiros planejamento, o cronograma de produção previu o período de filmagem que estaria iniciando na segunda semana de fevereiro e que terminaria na segunda semana de Março. Ou seja, quatro (4) semanas de filmagens, sendo três (3) diárias por semana. O que daria um total de 12 diárias de filmagem. Porém, como foi mencionado nas observações do projeto inicial, a política da produção foi “a produção deve estar à disposição das personalidades, e não elas à disposição da

produção”. Isto é, adaptar o cronograma de filmagem à disponibilidade dos corpos a serem filmados. Além disso, foi necessário aumentar o prazo de captação de recursos financeiro para a viabilidade do projeto. Estes dois fatores jogaram contra o plano de filmagem e trouxeram atraso no processo. Com isso, ao invés de fechar as gravações em Março, tivemos que prolongar as filmagens até a terceira semana de Maio. Porém, apesar de todo o transtorno, tudo ocorreu bem.

Alimentação

Apesar das grandes parcerias estabelecidas pela equipe de produção para minimizar os custos de alimentação durante o período de filmagem, não chegamos a aproveitar nada disso. Pois na maioria dos casos são próprios corpos filmados que alimentam a equipe com alimentação preparada por eles mesmo. Esta colaboração nos permitiu zerar os gastos em alimentação durante todo o período de gravação.

Transporte

Para a locomoção de equipe, foi necessário usar diversos meios de transporte. Em alguns casos, usamos ônibus de transporte comum, sobretudo no caso de alguns membros da equipe que mora longe e que tem a obrigação de estar no local da filmagem ou de estar em algum encontro. Também usamos bicicleta para locomover em distâncias menores ou quando houve necessidade. Tivemos a marcável colaboração de amigos que se colocaram à nossa disposição junto com seu carro no caso como de Guilherme Marchi que em algumas locações levou e buscou a equipe no local do set, o que nos ajudou muito nos deslocamentos de equipe durante as noites, e sobretudo em momentos mais urgentes e difíceis.

Quanto ao deslocamento de equipamentos de filmagem, retirada e entrega, conseguimos fazer o uso dos meios de transporte disponibilizados pela UNILA. O que agilizou a movimentação dos materiais de filmagens do depósito da UNILA até o local de filmagem, e vice-versa.

Pós-Produção

Esta última etapa foi acontecendo paralelamente com as filmagens, devido às modificações que aconteceram no cronograma de filmagem para adaptá-lo com o tempo e disponibilidade das personalidades (sujeitos filmados) que viajaram para visitar a família, e que só voltaram no final do mês de Março. Este acontecimento imprevisto teve um grande impacto no planejamento das atividades de pós-produção.

Para este trabalho, contamos com a colaboração de Ana Carolina Angelico Resende que ajudou na montagem do filme, e também do Mateo Felipe Bravo Ariza que ajudou na edição e mixagem de

som do filme. Ambos estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Estas colaborações permitiram adiantar o processo de pós-produção, diminuindo o risco de atraso na entrega de um corte mais próximo do produto final para a banca de defesa.

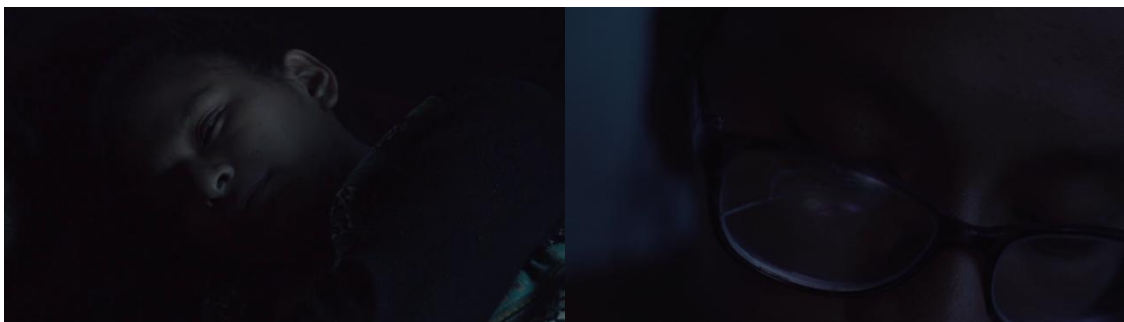
10.3 Relatorio crítico de Montaje

Desde el comienzo del rodaje se dio inicio a la etapa de montaje en referencia a la sincronización y recorte del material que se filmaba en las primeras diarias colocadas. A esto, le prosiguió solamente su sincronización debido a la carga de material que se estaba produciendo, para así más tarde, solicitar a una asistente de montaje el trabajo de sincronizar todo el material que iba llegando debido a la acumulación de material y el tiempo que llevaba en escoger y recortar. En sí, cada secuencia se comenzó a montar y recortar internamente (entre sus planos, no entre otras secuencias) desde el momento el inicio del rodaje, entre cada serie de diarias determinadas a grabar, es decir, si se retiraba equipamiento un día Jueves para entregar un día Martes, desde el mismo día Martes hasta el día Jueves se sincronizaba, escogía y recortaba ese material producido, y así consecutivamente hasta a finalización de la etapa de filmación. Como la dinamica de sincronización del material fue efectuada por quien operaba cámara y dirigía, y debido a veces a la presencia de pocas personas que a su vez operaban o tenían un rol determinado en un secuencia o plano a grabar, se optó por ir en algunos casos por desconsiderar el uso de boletines de cámara y sonido, siendo entonces tomado como referencia para su sincronización lo indicado por la claqueta, no generando grandes percances o perjuicios cuando el material llegaba a la etapa de montaje. En una segunda etapa durante comienzos de mes de Mayo, se revisó el materia y se determinaron algunas otras secuencias a ser filmadas. Aquel material total se terminó de filmar el día 22 de Mayo. Ya con aquello, se procedió al recorte y elección, siendo un proceso bastante heterogeneo pues se contaba con material filmado de distantas duraciones en su junción, yendo desde secuencias que no pasaban los 7 minutos a otras que rondaban los 30 minutos, esto debido a que unas dinamicas requerian más control que otras. Ya en la segunda semana de Junio, con el material en su gran mayoría escogido y recortado, se determinó la necesidad insertar y retirar algunas secuencias para el corte que se le entrega a la banca pues se encontraba la necesidad de enmarcar la narrativa dentro de 25 minutos. Sumado a que estas secuencias que se determinasen como participantes del corte de 25 minutos debían aún ser dialogadas con los plano-archivo. Así, ya con ese espectro de material montado se percibió que la temporalidad de ciertas secuencias y la cadencia temporal buscada apuntaría a otra duración final del filme , que en primera parte se trabajase para cumplir con el tiempo requerido, siendo probable una etapa de remontaje en una segunda etapa de posproducción

conjuntamente con el diseño de sonido y la corrección de color, en un periodo más largo de tiempo, donde se determine la necesidad o no de incluir esa cantidad de material filmado, como también las relaciones entre imágenes de archivo e imágenes nuevas.

10.4 Relatorio crítico de Fotografía

A fin de mantener cierta naturalidad en el ambiente, en un comienzo se optó por una iluminación con luz natural o casera (focos de la casa), con la finalidad de tener una imagen que se alejase sobre todo de la plástica publicitaria, que entendemos, se retroalimenta de un tipo de cine y viceversa. Con esto, se optó solamente por abordar en ciertas secuencias algún tipo de iluminación que ambientase un horario y un estado. Así, mayormente se hizo uso de luz artificial para recrear algo cercano a noches americanas constituida por un led de 100w con su gelatina respectiva que no invade ni el lugar ni encandila con su presencia, su pragmatismo se acopló al acto de convivir con la técnica que se cuele sin invadir ni que se preste sin atemorizar. Este tipo de luz, difusa y rebotada sobre muros blancos, buscaba suavizar y dejar espacio para las sombras sobre el cuerpo, el rostro, una luz que no partiese o seccionara en espacios de espectro luminicos, cierta categorización de importancias corporales a verse o a ocultarse, sino, que extendiera la morenidad de la piel a su oscuridad, casi en la búsqueda de una morenidad nocturna. Fue particularmente en dos secuencias, en la que ambos se duermen en su cuarto y en la lectura de la carta por parte de Alejandra, en donde se pensó recrear un ambiente luminico sutil, nocturno, que no invadiese en su totalidad el espacio, y que en momentos pudiese entregar una sensación pre-onírica.



En algunos casos se intentó empatar el claroscuro de parte de algunas imágenes de archivo para intentar una relación de cercanía también con la luz aunque a veces la imagen esboce un tenebrismo o aspecto mortuario.

Una fluctuación necesaria para apuntar fue dislocar la propuesta inicial que planteaba una persona, un cuerpo específico a encargarse y trabajar desde el área de fotografía. Aquello que se entendió en

el proceso ya no de mimetizarse frente aquellos a iluminar sino de unirse con el cine como extensión coloca tal categoría en crisis al no poder dislocar a esta desde su pseudo mera tecnica con la relación de prestamo material, ahora virtual, de filmar, de estar presente. Aquel conocimiento que envuelve a quien opera una técnica, no lo retiraba en este caso, de su presencia y grado de compartir con la comunidad. Esto deja a resolución de mimetizar por fines pragmaticos a quien opera la tecnica o tecnificar a alguien de aquella comunidad, y que por azar particular, aquella resolución se tenía en ambos polos de la posibilidad, lo que llevó dirigir la tecnica y sus consecuencias.

10.5 Relatorio crítico de Sonido (Denise Rodrigues)

Desde o início do projeto, sabia que a captação de som do mesmo seria algo que teria que dar muita atenção, por se tratar de um documentário mais observacional, onde som e imagem são coisas que andam de mãos dadas, de forma muito intrínseca.

No começo das gravações, infelizmente, por questões maiores, tivemos que mudar de locação. Se nessa primeira locação já era delicado a questão da captação, pois, era uma rua com duas linhas de ônibus e alguns carros que passavam, já na segunda locação, a captação teria que ser pensada em algo bem mais sensível ainda, porque, era localizada numa das principais ruas do bairro e com três linhas de ônibus que passavam com intervalos curtos.

De maneira geral, dada as condições que tínhamos, esperávamos os momentos mais silenciosos do dia, os finais de semana, assim como esperar os ônibus e / ou outras intervenções fora do nosso alcance pararem, para poder apertar o rec. Nos últimos dias das gravações, foi acordado de gravarmos apenas em momentos que o filho do casal protagonista não tivesse em casa. Isso ajudou bastante no meu trabalho de captação, ainda mais porque os personagens tinham um certo problema com volume de suas vozes, por falarem baixo demais e de dicção, que dificultou um pouco na compreensão do que foi captado. Assim como os foleys que gravamos de uma cena de fogueira e de varrer de folhas, que acho que não vamos conseguir utilizar, porque não tem a mesma ambientação da imagem e não gravamos em um ambiente fechado.

Lamentavelmente descobrimos no meio para o fim das gravações que poderíamos ter utilizado um equipamento bem superior ao que utilizamos, que ao invés de utilizarmos o Zoom H6^o, poderíamos ter utilizado algum dos modelos Sound Device que temos na Unila a nossa disposição. Apesar de muita coisa não ter saído como tínhamos esperado, de não termos conseguido utilizar o gravador que o diretor queria, entre outras coisas, tenho convicção de que foi um trabalho bem feito, que foi um set de gravação leve, que havia uma harmonia entre todos os envolvidos o que ajudou muito na execução do projeto.

10.6 Relatorio crítico de Mediación de Arte

La propuesta de mediación de arte en un comienzo se colocó en la búsqueda de dialogar objetos que aparecieran en las imágenes de archivo con objetos que pertenecieron a moradía I, que se encuentran tanto en el acervo/colección de la universidad, como en el acervo/colección personal de las personalidades, creando o intentando crear un dialogo y elasticidad de forma, entre el archivo y la imagen creada. Esta propuesta a la larga quedó desestimada pues se entendió que aquella categoría si bien intentaba descategorizarse de la verticalidad de la dirección de arte, terminaba de alguna forma categorizándose pero más amigablemente, retirando en sí la búsqueda que se intentaba hacia un acto de crear, pues colocada o comandada ésta por un cuerpo especialista o que determina un cierto tiempo para relacionarse con la materia arte, retira o, en su misma palabra, intermedia relativiza la capacidad de la experiencia de crear que los cuerpos afectados por esos archivos tienen. Esto generó de alguna forma una búsqueda más por la ligación y el objeto-recordación, por decirlo de alguna manera, desde la imagen de archivo misma y su potencia, colocando más importancia en el ímpetu de traslación que daba la relación directa con el archivo y las personalidades tanto materialmente en la (y como) puesta en escena mediante el tacto y la vista, y virtualmente en el plano-archivo. Así, por cuestiones del ámbito de lo político, se fueron dando las condiciones para que la propuesta de mediación de arte muriera de manera justa.

11.2 Cronograma de rodaje

[illegible]

Referencias bibliográficas

- APREA, G. (Comp). **Filmar la memória. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado.** Buenos Aires: UNGS, 2012.
- BENJAMIN, W. "Excavar y recordar". **Imágenes que piensan**, libro IV, vol. 1. Madrid: Abada, 2010.
- BRESSON, R. **Notas sobre o cinematografo.** São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BURKE, P. **Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.** Barcelona: A&M Gràfic, 2005.
- COMOLLI, J-L. Entrevista con Sylvie Lindeperg. **Cuadernos de Cine Documental**, v. 1, n. 4, p. 46-63, 22 abr. 2010. Disponible en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3981>. Acceso en 10 oct. 2018.
- _____ **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, G. **¿Qué es el acto de creación?** Conferencia de Gilles Deleuze en la Fundación FEMIS, 1987.
- DOCTV, Brasil IV. **Manual didactico. Oficina para formatação de projetos.** Río de Janeiro: 2012.
- FRANÇA, A.; LOPES, D. (Orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade.** Chapecó: Argos, 2010.
- KLUGE, A. **120 historias de cine.** Buenos Aires: Caja negra, 2010.
- LANZA, P. Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. **Cine documental**. v. 1, n. 1, 2010. Disponible en http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03i.html Acceso en 10 oct. 2018.
- MINH-HA, T.T. El afán totalitario de significado. **Archivos de la filmoteca**, Valencia, n. 57-58, v. II, p. 223-247, oct. 2007 / feb. 2008.
- RAMOS, F. (Org.). **Teoría contemporánea do cinema: documentário e narrativa ficcional,**

volumen II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado.** Buenos Aires: Manantial, 2010.

_____ **Las distancias del cine.** Buenos Aires: Manantial, 2012.

SARLO, B. **Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Referencias filmográficas

A VIZINHANÇA do tigre. Dirección: Affonso Uchoa. Brasil. 2014.

ANG BABAENG Humayo. Dirección: Lav Diaz. Filipinas. 2016

AVENIDA Brasil Formosa. Dirección: Gabriel Mascaro. Brasil. 2010.

EL MAR nos mira de lejos. Dirección: Manuel Muñoz Rivas. España – Países Bajos. 2017.

ESSE AMOR que nos consome. Dirección: Allan Ribeiro. Brasil. 2012.

GRIZZLY man. Dirección: Werner Herzog. EEUU. 2005.

HEGEL'S angel. Dirección: Simone Rapisarda Casanova. Canadá – Haití. 2018.

JUVENTUDE em marcha. Dirección: Pedro Costa. Portugal. 2006.

LA IDEA de un lago. Dirección: Milagros Mumenthaler. Argentina. 2016.

LA ÚLTIMA huella. Dirección: Paola Castillo. Chile. 2001.

LOS MEJORES temas. Dirección: Nicolás Pereda. México. 2012.

OSSOS. Dirección: Pedro Costa. Portugal. 1997.